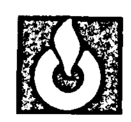
الموسيقى في العراق القديم

د . صبحي انور رشيد

الطبعة الاولى ـ لسنة ١٩٨٨



طباعة ونشر
دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية»

رئيس مجلس الادارة :
الدكتور محسن جاسم الموسوي

تعنون جميع المراسلات
باسم السيد رئيس مجلس الادارة
العنوان :
العراق - بغداد - اعظمية
ص . ب . ٤٠٣٢ - تلكس ٢١٤١٣ - هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

المقدمة

التواصل الحضاري بين الماضي والحاضر ، يتضح على أشده في العراق في مجال الموسيقى . والموسيقى باعتبارها مظهراً هاماً من مظاهر حضارة العراق القديم ، قد صاحبت سكانه القدامى عبر كافة عصور تاريخ الاقوام التي تعاقبت على الحكم فيه من سومريين واكديين وبابليين وكاشيين وآشوريين وكلدانيين وغيرهم .

والتراث الموسيقي يحتل مساحة واضحة في تراث كل أمة وقطر في العالم ، فمن الثابت أثرياً أن الانسان قد غنى ورقص وعزف قبل ان يبتكر الكتابة وقبل ان يرسم وينحت . وسكان العراق القدامى قد خلفوا للاجيال ، تراثاً موسيقياً عظيماً وغزيراً ، حفظته لنا ونقلته الينا آثارهم الموسيقية المختلفة من آلات موسيقية اصلية ورسوم ومشاهد منقوشة ومنحوتة تمثل الحياة الموسيقية ، اضافة الى الكتابات المسمارية التي امدتنا بالاسماء القديمة للالات الموسيقية واسماء الموسيقيين السومريين وغيرهم من كلا الجنسين واصنافهم ومعلومات علمية وفنية عن الموسيقى النظرية ، التي كان الأوائل قد تمكنوا في التوصل اليها والكتابة حولها قبل غيرهم من شعوب العالم القديم .

والواقع ان أول من بحث وكتب حول الموسيقى في العراق القديم ، هم الباحثون الاجانب وذلك منذ النصف الثاني من القرن الماضي ، حيث قدموا الكثير من البحوث والكتب القيمة التي خدمت الموسيقى في العراق القديم وعرفت العالم بها . وتوجد لبعضهم الى جانب هذا ، دراسات وكتب يطغى عليها التعصب والنزعة العنصرية وعدم استنفاذ المادة الاثرية الخاصة بالموسيقى ، الامر الذي قادهم الى آراء خاطئه . كما وان ماكتب حول الموسيقى في العراق القديم قد اصبح قديماً ويحتاج الى الغربلة والتصحيح والحذف والاضافة والتعديل . والواقع ان هذه الامور هي التي دفعتني الى تأليف كتاب (الموسيقى في العراق القديم) منذ اقدم عصر جاءتنا منه شواهد اثرية ذات علاقة بالموسيقى وعبر كافة عصور تاريخ العراق قبل الاسلام ، وفق آخر واحدث ماوصل اليه مستوى البحث العلمي الحديث السائد في الوقت الحاضر حول هذا الموضوع لكي يكون المحاولة العلمية الاولى لاعادة كتابة تاريخ الموسيقى في العراق لعصور ماقبل الاسلام مصححاً الاخطاء المختلفة التي وردت في المراجع الاجنبية والعربية ومدققاً كل ماكتب حول الموضوع ومناقشاً للآراء ومبرزاً النقاط المضيئة في تاريخنا الموسيقي ومضيفاً معلومات ومعالجات علمية جديدة لمواضيع لم يعالجها بعد الباحثون نذكر منها على سبيل المثال المرأة والموسيقى ، الفرق الموسيقية ، الرياضة والموسيقى ، الموسيقى العسكرية والموسيقى والانتصار .

لقد قسمت هذا الكتاب الى أربعة أقسام . عالجت في القسم الاول تاريخ البحث ومصادر المعلومات ثم انتقلت في القسم الثاني الى بحث الموسيقى القديمة معرجاً على السلم الموسيقي ، الموسيقىٰ والفلك ، الموسيقى والدين ، التربية الموسيقية ، المرأة والموسيقى ، الرياضة والموسيقى ، الموسيقى العسكرية ، الموسيقى والانتصار ، الموسيقيون واصنافهم ، الفرق الموسيقية ، اسماء الموسيقيين في الكتابات المسمارية ، واختتمت هذا القسم بموضوع التدوين والاداء الموسيقي . بعد هذا قدمت في القسم الثالث دراسة مفصلة ومقارنة للالات الموسيقية بانواعها المختلفة الوترية والايقاعية الجلدية والمصوتة بذاتها والهوائية . اما القسم الرابع فقد عالجت فيه موضوع الغناء في العراق القديم . وهكذا يكون هذا الكتاب قد عالج كل الامور المتعلقة بالموسيقى النظرية والموسيقى الغنائية في العراق في عصور ماقبل الاسلام .

ان موضوع الموسيقى في العراق القديم ليس معروفاً على نطاق واسع ، الامر الذي يدعو المتخصصين الى تقديم المزيد من الانتاج العلمي والنشر حول هذا الموضوع . هذا ولا يسعني في الاخير الا ان اقدم خالص الشكر والتقدير لوزارة الثقافه والاعلام والجهات المختصة فيها لقيامها بطبع واصدار هذا الكتاب وايصاله الى القراء . كما اشكر المؤسسة العامة للاثار والتراث لتزويدها لي بالصور المنشورة في هذا الكتاب .

وعسىٰ ان اكون بهذا الكتاب قد حققت جزءاً يسيراً من الواجب الملقىٰ على عاتقنا تجاه بحث ونشر وتعريف التراث الموسيقي للعراق القديم ، ذلكم التراث الغزير والسحيق في القدم والذي لما تزل ابتكاراته وانجازاته الموسيقية النظرية والعملية مستمرة ومستعملة في الشرق والغرب حتى يومنا هذا . كما ارجو ان اكون قد ساهمت مساهمة علمية حديثة في كتابة تاريخ الموسيقى في العراق ومن الله التوفيق .

المؤلف

بغداد / آب ١٩٨٦

الفهرست

تاريخ البحث

لقد مر تاريخ البحث في موضوع الموسيقى في العراق القديم بالمراحل التالية :

المرحلة الاولى :

بدأت هذه المرحلة في سنة ١٨٦٢ حيث صدر الكتاب الالماني (تاريخ الموسيقى) لمؤلفه ڤيلهلم امبروس[١] الذي عالج فيه الموسيقى والالات الموسيقية في بلاد آشور وبابل . وفي سنة ١٨٦٤ صدر كتاب كارل انجل[٢] الذي عالج فيه الالات الموسيقية لكل من الآشوريين والمصريين والعبريين ، معتمداً في ذلك على الاثار . لقد كان هذا الباحث على حق ، عندما استنتج ان الالات الموسيقية الاشورية لم تكن بدائية ، بل لابد وانها قد تطورت عن آلات اقدم زمناً ، وتعود لاقوام اخرى سبقت الآشوريين . ثم ظهرت دراسة ڤيرولو وبلاكو[٣] حيث نجد فيها اول توضيح لاهمية الموسيقى في الحياة الدينية عند السومريين . كما ظهرت مقالات لباحثين آخرين عالجت الالات الموسيقية السومرية . وتدخل في عداد هذه المرحلة الدراسات الاولى التي كتبها كورت زاكس[٤] .

إن دراسات هذه المرحلة قد اعتمدت على عدد قليل من الاثار التي اظهرتها حفريات القرن التاسع عشر والقسم الاول من القرن العشرين ، كما انها لم تهتم بالنصوص المسمارية التي لها علاقة بالموسيقى .

المرحلة الثانية :

تعود بداية هذه المرحلة الى سنة ١٩٣٧ حيث صدر فيها كتاب گالبن[٥] ، الذي اعتمد على نتائج التنقيبات الاثرية في مدن ومواقع مختلفة ، منها آثار المقبرة الملكية في اور التي لها اهميتها الخاصة في موضوع الموسيقى في العراق القديم . واعتمد كذلك على الدراسات والبحوث اللغوية المسمارية . ويلاحظ ان گالبن لم يعالج الالات الموسيقية حسب تسلسل العصور الزمنية لتاريخ العراق القديم بل عالجها حسب اصناف الالات الموسيقية وهي الالات الايقاعية ، الالات الهوائية ، والالات الوترية . وعلى كتابة هذا اعتمدت مقالات وكتب كل من زاكس[٦] وريس[٧] وفريدريش بين[٨] وبولين[٩] وفارمر[١٠] وفيكنر[١١] .

وتمتاز دراسات هذه المرحلة ، بتعدد الاثار الموسيقية العائدة الى عصور وأقوام مختلفة من سكان العراق القديم ، واخذها بنظر الاعتبار نتائج الدراسات المسمارية والتركيز على

معالجة الالات الموسيقية حسب انواعها وليس حسب تسلسل عصورها التاريخية

المرحلة الثالثة :

وهي المرحلة الراهنة التي بدأت منذ سنة ١٩٥٧ بصدور كتاب شتاودر[١٢] الذي خصصه لمعالجة الآلتين الوتريتين الجنك (Harp) والكناره (Lyre) حسب تسلسل وجودهما عند السومريين فقط . وقد عالج شتاودر استاذ العلوم الموسيقية في جامعة فرانكفورت بالمانيا الاتحادية سابقاً ، هاتين الآلتين السومريتين معالجة علمية مفصلة وناقش آراء (وولي) الذي نقب في اور ، حول اعادة تركيب بعض الالات الوترية السومرية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور . وفي سنة ١٩٦١ صدر الكتاب الثاني لشتاودر[١٣] الذي عالج فيه نفس الآلتين المذكورتين ولكن خلال العصرين البابلي والآشوري . وفي هذا الكتاب تظهر ميوله المنحازة لسكان الجبال الآريين وبعض المنات التي اتينا عليها بالرد والنقاش في المقال[١٤] الذي نشرناه باللغة الالمانية حول عرض ونقد هذا الكتاب . وفي نفس السنة صدر له مقال حول العود[١٥] ذكر فيه أن أصل العود يعود الى الخوريين من سكان الجبال الآريين الذين جاءوا من اواسط آسيا ، كما نسب اليهم القيام بنقل ونشر آلة العود في العراق معتمداً في ذلك على آثار قليلة تعود لفترات متأخرة . وتحت اشراف شتاودر صدرت سنة ١٩٦٠ اطروحة الدكتوراه التي قدمتها لجامعة فرانكفورت بالمانيا الاتحادية الدكتورة هارتمان[١٦] بعنوان (موسيقى الحضارة السومرية) . في هذه الاطروحة القيمة درست المؤلفة غالبية الالات الموسيقية منذ عصر الوركاء (٣٠٠٠ ـ ٢٨٠٠ق . م) ولغاية بداية العصر البابلي القديم حوالي ١٩٥٠ ق . م . وقدمت فيها دراسة علمية مفصلة للنصوص المسمارية المتعلقة بالالات الموسيقية واسماء واصناف الموسيقيين في العراق القديم ، احتلت الجزء الاكبر من الاطروحة .

تمتاز مدرسة شتاودر بالدراسة العلمية العميقة وبالاهتمام بالناحية اللغوية المسمارية والتاريخية للآلة الموسيقية . والواقع ان اي كتاب او مقال علمي يكتب في هذا الموضوع يجب ان يعتمد على بحوث هذه المدرسة الالمانية الغربية .

وتدخل في هذه المرحلة من تاريخ البحث الدراسات التي قدمها بعض الآثاريين وعلماء الكتابات المسمارية . لقد اسهم مؤلف هذا الكتاب منذ سنة ١٩٦٧ بنشر دراسات وكتب باللغتين العربية والالمانية في هذا الموضوع . ففي سنة ١٩٧٠ صدرت له دراسة[١٧] تضمنت رداً وتفنيداً لآراء شتاودر حول تاريخ وأصل العود . ثم اردفها بدراسات

اخرى[١٨] نشر فيها لاول مرة آثاراً لم تكن معروفة بحيث استطاع على ضوئها تغيير تاريخ بدايات بعض الالات الموسيقية وكذلك ابطال الكثير من الآراء الاجنبية السائدة في هذا الموضوع . وصدر له سنة ١٩٨٤ كتاب باللغة الالمانية (بلاد مابين النهرين . تاريخ الموسيقى في صور) الذي ستظهر له ترجمة باللغتين الانكليزية واليابانية . وبجانب اللغة الالمانية صدرت له كتب[١٩] ودراسات[٢٠] باللغة العربية حول الموضوع . ومن الآثاريين الذين كتبوا في هذا الموضوع اندريه بارو[٢١] وكولون[٢٢] وميجل[٢٣] وكونستانزه شميت ـ كولينت[٢٤] علماً بان المؤلفة الاخيرة قد جمعت في كتابها نتائج بحوث مؤلف هذا الكتاب وشتاودر وهارتمان .

اما علماء الكتابات المسمارية الذين ساهموا في بحث هذا الموضوع واغنائه فهم : كيلمر[٢٥] التي كان لها الفضل في تفسير والقاء الضوء على النصوص المسمارية وترجمتها الى اللغة الانكليزية والتي تحتوي على اسماء الاوتار ونصب (تسوية ، دوزنة) الآلة الوتريه . ثم يأتي كل من كيمل[٢٦] وبيكز[٢٧] وكرني[٢٨] وكيتربورك[٢٩] وسپايكت[٣٠] ولاروش[٣١] وشيفر[٣٢] .

اما المتخصصون في العلوم الموسيقية الذين بحثوا في موسيقى العراق القديم فهم : مارسيل دوشزن ـ كويلمان[٣٣] التي نشرت عدة دراسات موسيقية قيمة حول السلم الموسيقي وما يتعلق بالنظريات الموسيقية في العراق القديم . ونشر وولستن[٣٤] دراسات حول النوته الموسيقية ونصب (تسوية ، دوزنة) الآلة الوترية المعروفة باسم الجنك (harp) . وساهم الباحث الالماني المشهور شتاودر[٣٥] في القاء الضوء على موضوع السلم الموسيقي ونقاط موسيقية فنية اخرى سنأتي على ذكرها . وهناك ريمر[٣٦] التي نشرت الاثار الموسيقية الموجودة في المتحف البريطاني في كتاب خاص قمت بعرضه ونقده في مقال خاص نشرته باللغة الألمانية[٣٧] .

وهكذا يتضح أن باحثين من اختصاصات مختلفة ومن دول اوربية وامريكية والعراق قد اسهموا في بحث مايتعلق بالموسيقى في العراق القديم من نواحيها المختلفة وقدموا صورة واضحة عنها وعرفوا العالم بالحضارة الموسيقية لبلاد مابين النهرين .

مصادر المعلومات

إن دراسة موضوع الموسيقى في العراق القديم ، يرتبط كل الارتباط بنتائج التنقيبات الاثرية وبالدراسات المتعلقة بها وبالكتابات المسمارية . وعلى ضوء هذا تمكن الباحثون من

تتبع مراحل تاريخ الموسيقى في العراق القديم وكتابته معتمدين في ذلك على المصادر التالية :

١ ـ الالات الموسيقية الاصلية

اظهرت التنقيبات التي جرت في بعض المدن الاثرية المعروفة مثل اور ، كيش ، ونمرود ، بقايا الالات الوترية والايقاعية الجلدية والمصوتة بذاتها والالات الهوائية ، التي عزف عليها في حينه السومريون والآشوريون . وفي مقدمة هذه الالات الاصلية القديمة هي القيثارة الذهبية[٣٨] المعروضة في المتحف العراقي والقيثارة الفضية[٣٩] الموجودة في المتحف البريطاني والناي الفضي[٤٠] وفي متحف الجامعة في فيلادلفيا بالولايات المتحدة الامريكية ، والكوسات والاجراس المعدنية[٤١] من مدنية نمرود المعروضة في المتحف البريطاني .

ان طبيعة المواد التي تصنع منها الالات الموسيقية ، كالخشب والجلد والقصب والمعدن ـ وهي مواد سريعة التلف والتهرؤ والتفسخ والتأكسد ـ اضافة الى ثقل وضغط ورطوبة الاتربة والانقاض التي توارت تحتها الالات الموسيقية الآثارية ، سببت تهشم وفقدان الالات الموسيقية العراقية القديمة وعدم وصول القسم الاعظم منها الينا ، او الى عدم بقائها بحالة جيدة في جوف الثرى آلاف السنين . ورغم كل هذا فإن الالات الموسيقية الآثارية هي المصدر الأم لتاريخ موسيقى العراق القديم لاصالتها من حيث النوع والشكل والحجم والمادة المصنوعة منها وأمور تقنية وفنية أخرى .

٢ ـ رسوم الالات الموسيقية

يلاحظ ان العديد من الاثار المختلفة من منحوتات واختام اسطوانية ودمى طينية وتماثيل وعاجيات وفخار ، تحمل رسوماً للالات الموسيقية ، نقشت على الاثر بطريقة النحت البارز او التحزيز او التلوين وغير ذلك . وعن طريق هذه الرسوم والمشاهد الاثرية ، اصبحنا نعرف الكثير عن الحياة الموسيقية للعراق القديم عبر عصوره التاريخية المختلفة قبل الاسلام . لقد عرفتنا هذه الرسوم بالانجازات الفنية الموسيقية التي ابتكرها سكان العراق القدامى مثل الملاوي (المفاتيح) والفتحات الصوتية (الشمسية ، الطره) والجسر او الغزالة والدساتين (العَتَب) . وعن طريق هذه الرسوم المنقوشة على الاثار المختلفة اصبحنا نعرف انواع الآلات الموسيقية ونوعية الاداء الموسيقي من منفرد وثنائي

وثلاثي وفرقه وانواع الفرق وجنس العازفين والمؤدين من الرجال والنساء كل على حدة او بصورة مشتركة . وتتضح في رسوم هذه الاثار ، المناسبات التي استخدم فيها سكان العراق القدامى ، الموسيقى واماكنها مثل المعابد والحروب والالعاب الرياضية والاعياد والمناسبات العامة والخاصة . والمئات من القطع الاثرية العراقية القديمة المنقوشة برسوم للحياة الموسيقية ، نجدها معروضة ومخزونة في المتحف العراقي والمتحف البريطاني ومتحف اللوفر ومتحف برلين الديمقراطية وبعض المتاحف الامريكية ومتحف اسطنبول .

٣ ـ النصوص المسمارية

لقد اظهرت ترجمة النصوص المسمارية الى اللغات الاوربية الحديثة ، ان العديد من هذه النصوص المكتوبة بالخط المسماري ، قد احتوى على اسماء كثيرة للالات الموسيقية الوترية والايقاعية والهوائية ، التي استعملها سكان العراق القدامى من سومريين واكديين وبابليين وآشوريين . كما تضمنت النصوص المسمارية اسماء الموسيقيين من الرجال والنساء ودرجة اصنافهم ، وكذلك المناسبات التي استخدمت فيها الموسيقى ومعلومات حول الغناء ونصوص الاغاني والتراتيل التي تغنى بمصاحبة الآلة الموسيقية في المناسبات والاوقات المختلفة . وفي مقدمة المعلومات التي نقلتها الينا النصوص المسمارية ، هي المعلومات الخاصة بالسلم الموسيقي السباعي للعراق القديم واسماء الاوتار والابعاد الموسيقية وكيفية تسوية (نصب ، دوزنة) الآلة الوترية وتمرين للعزف على العود والدف وغير ذلك من المعلومات[٤٢] ، التي سنأتي عليها بالتفصيل في اماكن مختلفة من هذا الكتاب .

السلم الموسيقي

كان الباحثون في العالم مجمعين - حتى وقت قريب - على ان ماتوصل اليه الاغريق (اليونانيون) بخصوص الموسيقى النظرية اي علم اصول الموسيقى وقواعدها ، هو اقدم ما توصل اليه الانسان ، لذا فان المعلومات المتعلقة بهذا الموضوع يجب - حسب رأيهم - ان تستقى من المصادر الاغريقية . هذا الرأي اصبح قديماً ولا يعول عليه وذلك بعد ان ترجمت النصوص المسمارية التي اظهرتها التنقيبات التي جرت في نفر قرب مدينة عفك الحالية وفي اور قرب الناصرية . هذه النصوص المسمارية قد قدمت الدليل القاطع على ان سكان العراق القدامى قد سبقوا الاغريق بما يزيد على الالف سنة في موضوع الموسيقى النظرية .

من الثابت انه لاسبيل الى درس لغة من اللغات بغير درس احرفها الهجائية واجروميتها ، ونفس الشيء ينطبق على الموسيقى ، حيث لاسبيل الى معرفة الموسيقى معرفة صحيحة الا بدرس سلمها الموسيقي ، فهو المدخل الى علم الموسيقى ومحوره لانه لغتها واجروميتها وحروفها الهجائية[٤٣] . وبما ان كل امة لها لغتها الخاصة بها ، فلها كذلك سلمها الموسيقي الخاص بها ، تبني على اساسه موسيقاها وألحانها . وان كل امة من الأمم تتخذ ترتيباً خاصاً لسلمها الموسيقي تبعاً للغتها ولهجتها واذواقها ووفقاً لبيئتها واقليمها وبذلك أصبح لكل أمة سلم خاص بها . ونستعرض الآن اهم مايتعلق بالسلم الموسيقي في العراق القديم .

لم يكن تدريس الموسيقى في العراق القديم ، خالياً من النظريات الموسيقية ، التي لها علاقة قوية جداً بالرياضيات . ومن المعروف والثابت اثرياً وتاريخياً ، ان سكان العراق القدامى كانوا ذوي شهرة عالية جداً في الرياضيات والفلك ، ولهم انجازات علمية معروفة سبقوا غيرهم فيها في هذا المجال . لذا فانهم لابد وان يكونوا قد توصلوا الى معرفة العلاقة مابين طول وتر الآلة الموسيقية وطبقة الصوت وكذلك عرفوا العلاقة مابين بعض الارقام والابعاد الصوتية . ان الحسابات الصوتية في الموسيقى قد بنيت في البداية على اوتار القيثارة السومرية ، الا ان حساب الصوت قد اكتسب اهمية خاصة بعد ظهور العود في العصر الاكدي (٢٣٥٠ - ٢١٧٠ق .م) الذي اعقب حكم السومريين في العراق ، والسبب في ذلك يعود الى انه بوساطة اوتار العود ، يمكن توضيح العلاقة والنسبة بين طبقة او درجة الصوت وبين طول الوتر . ونفس هذه الاهمية للعود ، قد جعلت منه الوسيلة التي استعملها علماء ورجال الموسيقى النظريون في شرح النظريات الموسيقيه في العصور

الإسلامية العربية ، حيث كان العود عند الفارابي والكندي وابن سيناء والارموي وغيرهم يستخدم دون بقية الالات الموسيقية للغرض العلمي المذكور . ويعتقد الباحث الالماني شتاودر[٤٤] انه بوساطة العود امكن وضع السلالم الموسيقية على اسس رياضية وان اصل السلم الفيثاغوري يرجع الى البابليين . ويتكون السلم الفيثاغوري من خمسة ابعاد صوتية كل بعد منها مسافة صوتية كاملة ومن بعدين آخرين كل منهما نصف صوت . وهذا السلم الفيثاغوري هو اكمل سلم من حيث ابعاد مسافاته الصوتية اي انه يحدد بالضبط البعد الكامل بين العلامة وجوابها وهو الديوان (الاوكتاف)[٤٥] . هذا واذا لم يثبت بعد اعتماد النظريات الموسيقية الاغريقية على الموسيقى النظرية لبلاد مابين النهرين ، الا انه من الثابت والمجمع عليه بين العلماء المختصين ، هو ان سكان العراق القدامى قد عرفوا في حياتهم الموسيقية العملية جميع نظام السلالم الموسيقية الاغريقية[٤٦] قبل الاغريق بما يزيد على الالف سنة .

في سنة ١٩٢٩ نشر زاكس[٤٧] دراسة اورد فيها رأياً يشير الى ان السلم الموسيقي الآشوري كان سلماً خماسياً وانه هو السلم المألوف في بلاد مابين النهرين . وقد رد عليه شتاودر[٤٨] ـ بغض النظر عن النصوص المسمارية التي اثبتت وجود السلم الموسيقي السباعي ـ بقوله ان تركيب آلة الجنك (harp) الآشورية يناقض نظام السلم الخماسي . اذا كان الديوان (الاوكتاف) يتألف من (٥) اصوات لوجب ان يكون المدى الصوتي للالة ذات ٢٢ وتراً ، متألفاً من (٤) دواوين (اوكتافات) وهذا يعني ان يكون طول اقصر الاوتار ١/١٦ فقط من اطول وتر . بينما في آلة الجنك (harp) الآشورية كان طول اقصر وتر يساوي (١/٤) الى (١/٣) من اطول وتر . هذا ويلاحظ انه في جميع آلات الجنك (harp) الآشورية هناك وحدة في حجم الزاوية المتكونة من اتصال حامل الاوتار بالصندوق الصوتي . ولو كان صناع الآلة القدامى يهدفون الى نسبة اخرى مابين اطول وتر الى اقصر وتر ، لقادهم ذلك الى تغيير الزاوية في الآلة . وهكذا يتوصل المرء الى ان جميع اوتار الآلة كانت من حيث الشد والتوتر متساوية تقريباً ولهذا فان طول الاوتار على العكس متناسب مع الطبقة الصوتية . ان الوتر الذي يبلغ طوله نصف طول اطول وتر ، يكون ديواناً (اوكتاف) للوتر الطويل . واذا ماأخذ هذا بنظر الاعتبار بالنسبة للرسوم الآشورية للآلة ، عندئذ يحصل المرء على نتيجة هي ان المدى الصوتي لهذه الآلات يتراوح مابين ٢ ـ٥ر٢ ديوان (اوكتاف) . واضافة الى هذا فان الديوان الاسفل يقسم الى عدد كبير من الابعاد الصوتية وبعضها ابعاد

صغيرة . ويرى شتاودر كذلك انه يمكن التفريق مابين مجموعتين من الالات الموسيقية ، ففي المجموعة الاولى يقسم الديوان (اوكتاف) الى ١٢ جزءاً صوتياً وفي المجموعة الثانية الى ١٥ جزءاً . ولكن هذا التقسيم لم يكن متساوي الاجزاء وانما يتم في اجزاء غير متساوية وهذا ماتحدده طريقة تثبيت الوتر . ان طريقة تثبيت الاوتار في الآلة كانت تتم بان تكون المسافات مابين وتر وآخر متساوية وهذا يعني ان طولها يتغير دائماً بنفس المقدار وهذا غير مستبعد عن سكان العراق القدامى المشهورين في علوم الرياضيات . ان التغيير المتساوي للطول لاينتج عنه نفس تغيير طبقة الصوت . في المنطقة السفلى من السلم تقع الاصوات اكثر تقارباً بينها في المنطقة العليا ، تكون الابعاد الموسيقية اكبر حجماً . ان السلم الموسيقي المحتوي على ١٢ جزءاً صوتياً يعطي القيم التالية المحسوبة بـ (السنت)[٤٩] وهي :

٠، ٧٠، ١٤٠، ٢٢٠، ٣١٠، ٤٠٠، ٥٠٠، ٦٠٠، ٧٠٠، ٨١٠، ٩٣٠، ١٠٥٠، ١٢٠٠.

في المنطقة السفلى تكون الأبعاد الصوتية أصغر من نصف الصوت الاوربي (=١٠٠ سنت) والاصوات في المنطقة الوسطى تساوي اصوات السلم الكروماتي في اوربا . وفي المنطقة العليا لاتوجد hوb (= سي) والتي عوضت بوساطة صوت وسطي ١٠٥٠ سنت . والسلم الموسيقي المحتوي على ١٥ جزءاً صوتياً يعطي القيم التاليه :

٠، ٦٠، ١٢٠، ١٨٥، ٢٥٠، ٣٢٠، ٣٩٠، ٤٦٠، ٥٣٥، ٦١٥، ٧٠٠، ٧٩٠، ٨٨٠، ٩٨٠، ١٠٩٠، ١٢٠٠ . وفي المنطقة السفلى تكون الخطوات الصوتية حوالي ربع صوت وفي المنطقة العليا (تقريباً اعتباراً من f= فا) تساوي الاصوات اصوات النظام الاوربي المؤلف من ١٢ جزءاً صوتياً . والجدير بالاهتمام هو انه في النظام الصوتي الآشوري سواء كان مؤلفاً من ١٢ جزءاً صوتياً او ١٥ جزءاً ، تظهر الثالثة والخامسة كصوت أساسي (يطابق eو g اي مي وصول) وكنتيجة لتزايد كبر الابعاد الصوتية ، لذا فان الديوان (الاوكتاف) الثاني في آلة الجنك (harp) الاشورية يؤدي اصواتاً قليلة نسبياً وتظهر فيها ايضاً الثالثة والخامسة كصوت اساسي .

وبالاضافة الى ماتقدم فان ترجمة ودراسة ونشر النصوص المسمارية بعد ظهور رأي زاكس وخلال العشرين سنة الاخيرة ، قد ابطلت رأي زاكس نهائياً والقت ضوءاً جديداً على السلم الموسيقي في العراق القديم واثبتت انه كان سلماً سباعياً . ويعود الفضل في ترجمة وبحث وتحليل النصوص المسمارية العراقية الخاصة بالسلم الموسيقي من الناحيتين

اللغوية والموسيقية الى الباحثين التالية اسماؤهم :

١ ـ الباحثة البلچيكية المتخصصة في العلوم الموسيقية الدكتورة مارسيل دوشزن ـ كويلمان[٥٠] .

٢ ـ الباحثة الامريكية المتخصصة بالكتابات المسمارية الدكتورة آنه دارا فكورن كيلمر[٥١] .

٣ ـ الباحث الالماني المتخصص في الكتابات المسمارية الدكتور هانس مارتين كيمل[٥٢] .

٤ ـ الباحث الالماني المتخصص في العلوم الموسيقية البروفسور شتاودر[٥٣] .

٥ ـ الباحث الانكليزي المتخصص في الكتابات المسمارية البروفسور كرني[٥٤] .

٦ ـ الباحث الانكليزي المتخصص في العلوم الموسيقية البروفسور ولستن[٥٥] .

٧ ـ الباحث الامريكي المتخصص في الكتابات المسمارية البروفسور هانس كيتربوك[٥٦] .

٨ ـ الباحث الفرنسي المتخصص في الكتابات المسمارية البروفسور لاروش[٥٧] .

٩ ـ الباحثة الفرنسية المتخصصة في الكتابات المسمارية الدكتوره آكنس سبايكت[٥٨] .

١٠ ـ الباحث الالماني المتخصص في الكتابات المسمارية الدكتور هانس يوخن تيل[٥٩] .

اما النصوص المسمارية التي تضمنت معلومات عن السلم الموسيقي والاوتار وتسوية الآلة الوترية فهي : النص الرياضي البابلي من نفر ، نص قاموسي سومري ـ اكدي في المتحف البريطاني ، فهرس آشوري (اكدي) للاغاني في متحف برلين الديمقراطية ، ونص بابلي قديم (اكدي) من اور في المتحف البريطاني ، هذه النصوص قد زودتنا بمعلومات قيمة حول اسماء الاوتار والابعاد الصوتية وتسوية (نصب او دوزنة) الآلة الوترية القيثارة ، اي انها قد زودتنا باولى المعلومات حول الموسيقى النظرية السومرية ـ البابلية في العراق القديم . واستنتج الباحثون ان الكلمة السومرية سا (Sa) والتي تقابلها في اللغة الاكدية كلمة بيتنو (pitnu) ومعناها وتر ، تعني ايضاً طبقة صوتية وبعداً موسيقياً وصيغة أو شكلاً موسيقياً وتسوية الآلة (نصب او دوزنة) . ونفس هذا الحال يجده المرء فيما بعد عند الاغريق حيث ان كلمة كورد (chorde) تعني عندهم كلمة وتر ونغمة وطبقة صوتية وبعداً موسيقياً .

والذي قدم لنا مفتاح هذا الموضوع هو النص الرياضي البابلي من نفر[60] وهو محفوظ الآن في متحف الجامعة في فيلادلفيا/ الولايات المتحدة الامريكية ويحمل الرقم (CBS / ١٠٩٩٦) في سجل المتحف المذكور، وقد نشرته كيلمر [61] لاول مرة سنة ١٩٦٠ ثم اعادت دراسته مرة اخرى ونشرت دراستها الجديدة سنة ١٩٧١ [62]. لقد ارخت كيلمر [63] هذا النص الرياضي في العصر الكشي (منتصف الالف الثاني قبل الميلاد)، وفي دراسة اخرى لاحقة ارخته في العصر البابلي الحديث (اواسط ـ اواخر الالف الاول قبل الميلاد) [64]. وفي هذا النص الرياضي دون الكاتب البابلي المعلومات الموسيقية التالية موضحة في الجدول رقم (١) وكما يلي :

الجدول رقم (١)

السطررقم الوتر واسمه	اسم البعد الموسيقي	اسم البعد الموسيقي باللغة الاكديه
٥,١ a	صعود المثيل او المتكرر	mis gabari
٥,٧ b	اللحن الاساس للاغنية	Seru
٦ر٢ c	الاعتيادي (المستقيم)	isartu
٦,١ d	الثالث	Salsatu
٧,٣ ١	الناي القصبي	embubu
٧,٢ ٢	الرابع	rebutu
١,٤ ٣	سقوط الوسط	mid qabli
٣,١ ٤	عصا الرامي	isqu
٢,٥ ٥	الوسط	qablitu
٤ر٢ ٦	جسر الوسط	titur qablitu
٣,٦ ٧	المسدود	kitmu
٥,٣ ٨	جسر الاعتيادي	titur isartu
٤,٧ ٩	مفتوح	Pitu
٦,٤١٠	(.......)	serdu

١١ الوتر الامامي والوتر الخامس	١ر٥	صعود المثيل او المتكرر	mis gabari
١٢ الوتر الثالث من الخلف والوتر الخامس	٧ , ٥	اللحن الاساس للاغنية	Seru
١٣ الوتر التالي والوتر الرابع من الخلف	٢ , ٦	الاعتيادي (المستقيم)	isartu
١٤ الوتر الامامي والوتر الرابع من الخلف	١ , ٦	الثالث	Salsatu
١٥ الوتر الثالث الرفيع والوتر الثالث من الخلف	٧ , ٣	الناي القصبي	embubu
١٦ الوتر التالي والوتر الثالث من الخلف	٧ ,٢	الرابع	rebutu
١٧ وتر الاله ايا الخالق و الوتر القدام (الامامي)	١ , ٤	سقوط الوسط	mid qabli
١٨ الوتر القدام (الامامي) و الوتر الثالث الرفيع	٣ , ١	عصا الرمي	isqu
١٩ الوتر الخامس والوتر التالي	٢ , ٥	الوسط	qablitu
٢٠ الوتر التالي ووتر الاله ايا الخالق	٤ , ٢	جسر الوسط	titur qablitu
٢١ الوتر الرابع من الخلف والوتر الثالث الرفيع	٦ , ٣	مس(ود	kitmu
٢٢ الوتر الثالث الرفيع والوتر الخامس	٥ , ٣	جسر الاعتيادي	titur isartu
٢٣ الوتر الثالث من الخلف و وتر الاله ايا الخالق	٧ , ٤	مفتوح	pitu
٢٤ وتر الاله ايا الخالق والوتر الرابع من الخلف	٦ , ٤	(........)	serdu

ان اسماء الاوتار التي اوردها هذا النص الرياضي باللغة الاكدية هي كما يلي :

١ ـ الوتر القدام (الامامي) — 1. SA qudmu

٢ ـ الوتر التالي — 2. SA samusu

٣ ـ الوتر الثالث ، الوتر الرفيع — 3. SA salsu qatnu

٤ ـ الوتر صناعة الاله ايا — 4. SA dEa — Du

٥ ـ الوتر الخامس — 5. SA hamsu

٦ ـ الوتر الرابع من الخلف — 6. SA rebi uhri

٧ ـ الوتر الثالث من الاخير — 7. SA salsi uhri

ويظهر في هذا النص ان كل سطر منه مقسم الى (٣) اجزاء حيث يبدأ بذكر وترين ثم يلي ذلك رقمان ويعقبهما اصطلاح معين وذلك حسب الترتيب التالي المأخوذ من السطر ١١ من نفس النص :

الجزء (٣) الاصطلاح	الجزء (٢) رقمان	اسم الوتر		الجزء (١) اسم الوتر	السطر
nis gabari	١,٥	SA hamsu	u	sa qudu	
		الوتر الخامس	و	الوتر القدام	١١

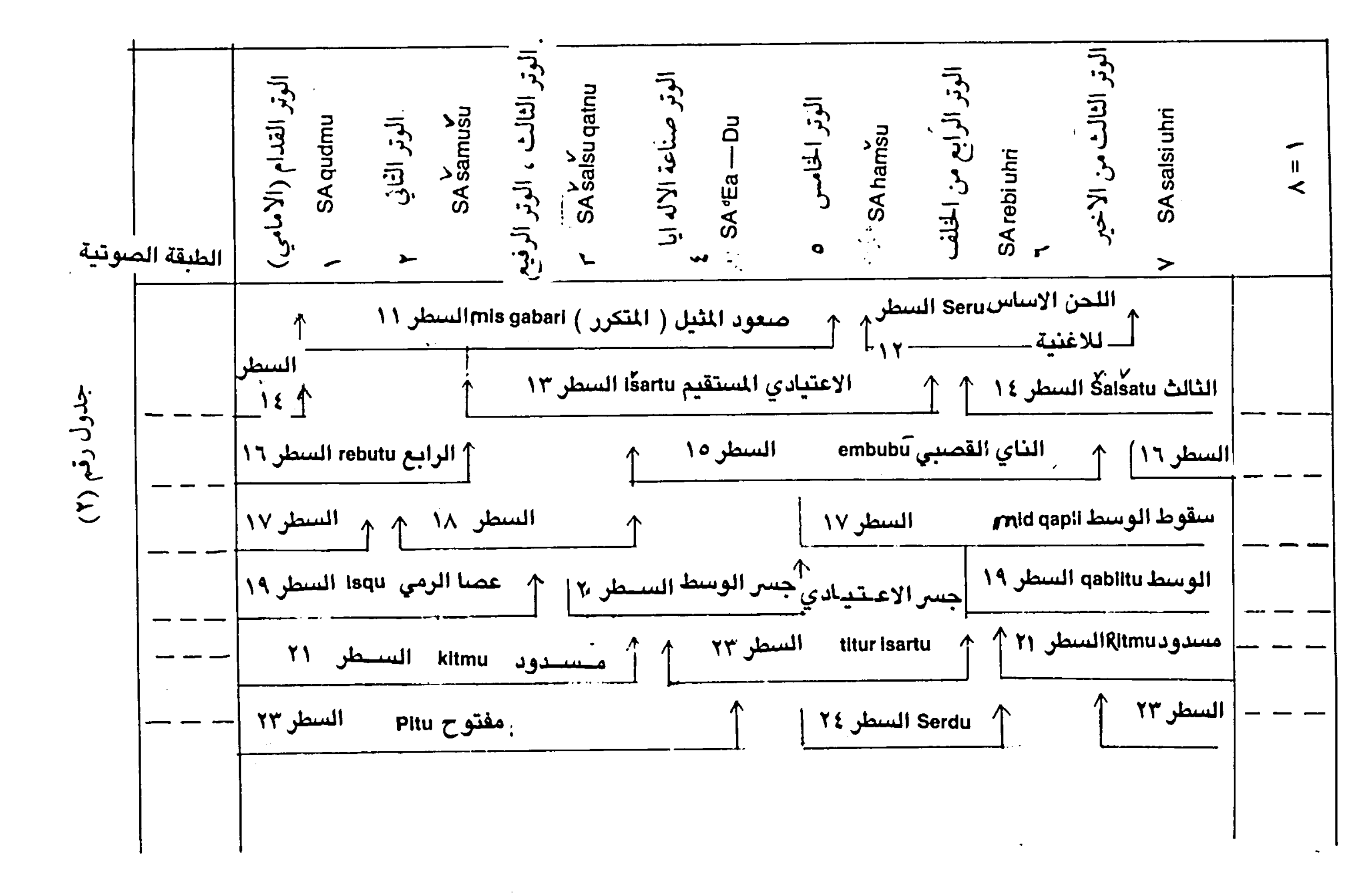
ويرى شتاودر[٦٥] انه لأبد وأن توجد علاقة مابين هذه الاجزاء الثلاثه الـواردة في النص بحيث يشير الرقمان الى تسلسل الاوتار وان الاصطلاح الموجود في نهاية كل سطر يشير الى البعد الموسيقي مابين الوترين . وكان ترقيم الاوتار بالتسلسل لغاية الوتر الخامس ومن الوتر الخامس يكون الترقيم تراجعياً وكما يلي :

١، ٢، ٣، ، ٤، ٥، ٥، ٤، ٣، ٢، ١.

وفي سنة ١٩٦٧ اخرج شتاودر من دراسته وتحليله للمادة الموسيقية التي تضمنها النص الرياضي من نفر ، خرج بقوله ان العراق القديم كان قبل ٣٤٥٠ سنة من الآن يستعمل السلم

الموسيقي السباعي وان اسماء الاوتار والاصوات قد ظلت في الحياة العملية وتوارثتها الاجيال .
وهو يرى ايضاً ان تعبير (الثالث الرفيع) يشير الى (نصف صوت) وهو يقع بين الدرجة ٢ , ٣ وان سير السلم الموسيقي ليس من الاسفل الى الاعلى وانما على العكس اي ان الصوت الاول هو اعلى صوت وهذا لايغير ابداً في ترتيب السلم سوى الاتجاه المعاكس . واستند شتاودر في تحديده لموقع (نصف الصوت) بين الدرجه ٢ , ٣ وليس ٣ , ٤ - كما ترى الباحثة البلجيكية مارسيل دوشزن - كويلمان - على الناحية الفلكية في رموز الاعداد عند البابليين . هذا وقد عبر شتاودر عن المعلومات الموسيقية الواردة في النص الرياضي البابلي بالجدول رقم (٢) الآتي :

جدول رقم (٢)



الطبقة الصوتية
الوتر القدام (الامامي) SA qudmu ١
الوتر الثاني SA šamušu ٢
الوتر الثالث ، الوتر الرفيع SA šalšu qatnu ٣
الوتر صناعة الاله ايا SA dEa — Du ٤
الوتر الخامس SA hamšu ٥
الوتر الرابع من الخلف SA rebi uhri ٦
الوتر الثالث من الاخير SA salsi uhri ٧
٨ = ١
اللحن الاساس Seru السطر ١٢ للاغنية
صعود المثيل (المتكرر) mis gabari السطر ١١
الثالث Šalšatu السطر ١٤
الاعتيادي المستقيم išartu السطر ١٣
السطر ١٤
السطر ١٦
الناي القصبي embubu
السطر ١٥
الرابع rebutu السطر ١٦
سقوط الوسط mid qapli
السطر ١٧
السطر ١٨
السطر ١٧
الوسط qablitu السطر ١٩
جسر الاعتيادي
جسر الوسط السطر ٢٠
عصا الرمي isqu السطر ١٩
مسدود Ritmu السطر ٢١
titur isartu
السطر ٢٢
مسدود kitmu السطر ٢١
السطر ٢٣
Serdu السطر ٢٤
مفتوح Pitu
السطر ٢٣

وعلى اثر صدور الدراسة التي كتبتها كيلمر حول النص الرياضي البابلي من نفر ، قامت الباحثة البلجيكية المتخصصة في العلوم الموسيقية مارسيل دوشزن . كويلمان باجراء دراسة موسيقية علمية للنص المذكور قادتها الى القول بان الاوتار المرقمة واسماءها تقدم لنا الابعاد الموسيقية للسلم وقالت ان هذا السلم الموسيقي البابلي كان سلماً سباعياً وقد نشرت هذا الرأي سنة ١٩٦٣[٦٦] ثم نشرت سنة ١٩٦٦[٦٧] بحثاً حول النظرية الموسيقية على ضوء ثلاثة نصوص مسمارية بابلية تضمن الجدول الآتي رقم (٣) :

جدول رقم (٣)

١ — ٢ — ٣ — ٤ — ٥ — ٦ — ٧ — ٨ — ٩

ارقام الاوتار

½ ½

تسعة اوتار

ديوان (اوكتاف) ؟

Pismu

الثالث Šalšatum السادسة

الرابع rebutum

miš gabri الخامسة

isartum

embubu

Pitu الثالثة

mid qabli الرابعة

qablitu

kitmu

Giš. NiM. MA. الثالثة الكبيرة

muštu

šeru

Titurqab Di الثالثة الصغيرة

titur išartum

الثالث Šalšatum

الرابع rebutum

x—x—x—hitmu

والواقع ان الدكتورة مارسيل دوشزن ـ كويلمان كانت اول باحثة متخصصة بالموسيقى قدمت دراسة موسيقية علمية للنص الرياضي من نفر ثم اعقبتها بدراسة نصوص مسمارية اخرى وفطنت هذه الباحثة الموسيقية الى ان الدرجات الموسيقية هي ذات ارقام تختلف عن ارقام الاوتار . اذ ان ارقام الدرجات الصوتية كانت كما يلي : ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧. اما ارقام الاوتار فكانت : ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٤، ٣، ٢، ١ اي هناك (٧) ابعاد موسيقية وان الوترين الثاني والتاسع يعادلان الوتر الاول والثاني . ولكن الملاحظ ان البعض من علماء الموسيقى المهتمين بهذا الموضوع امثال شتاودر و ولستن قد خالفا استنتاجاتها الموسيقية . ففي الوقت الذي نراها فيه قد حددت موقع (نصف صوت) بين الوتر الثالث والرابع (انظر جدول رقم ٣) ، نرى شتاودر يضعه بين الوتر الثاني والثالث . كما ان رأيها في ان الوتر الرابع (صنعة الاله ايا) يطابق الوتر الاغريقي الذي يعني (الوسط) قد خالفه ولستن[٦٨] وذهب الى ان الوتر الخامس هو الذي يمكن ان يطابق الوتر الاغريقي (الوسط) . وقد عدلت مارسيل دوشزن ـ كويلمان عن البعض من آرائها ونشرت سلالم القيثارة بالنوطة الحديثة كما في الجدول رقم (٤) الآتي :

جدول رقم (٤)

السطر ١١
miš GAB.RI

السطر ١٢
šeru

السطر ١٣
išartum

السطر ١٤
šalšatum

السطر ١٥
embūbu

السطر ١٦
nebūtum

السطر ١٧
mid qabli

السطر ١٨
GIŠ.NIM.MA

السطر ١٩
qablitu

السطر ٢٠
titur qabli

السطر ٢١
kitmu

السطر ٢٢
titur išartum

السطر ٢٣
pitu

السطر ٢٤
muštu

اعادة بداية الدورة

الخ...

وفي مدينة اور[٦٩] عثر على نص مسماري يحتوي على معلومات تخص اوتار القيثاره . وهذا النص البابلي موجود في المتحف البريطاني وهو مسجل تحت رقم (٣٠١١ . U) وقد نشرته كيلمر[٧٠] سنة ١٩٦٥ وهو من النصوص السومريه ـ البابليه القاموسيه وارخته كيلمر في فترة اواسط ـ اواخر الالف الاول قبل الميلاد . وقد ساعد هذا النص على توضيح بعض النقاط الـواردة في النص الرياضي من نفر المتقدم الذكر . اورد هذا النص من اور اسماء (٩) اوتار هي كما يلي :

١ ـ الوتر الامامي	qudmu
٢ ـ الوتر التالي	Šamušu
٣ ـ الوتر الثالث الرفيع	Salsu qatnu
٤ ـ الوتر صنعه الاله ايا	A—banû
٥ ـ الوتر الخامس	hamšu
٦ ـ الوتر الرابع من الاخير	ribi uhri
٧ ـ الوتر الثالث من الاخير	Šalši uhri
٨ ـ الوتر الثاني من الاخير	Šini uhri
٩ ـ الوتر الاخير	uhru

وفي سنة ١٩٦٨ عثر ادموند سـولبرگـر في المتحف البريـطاني ضمن مجموعـة النصوص المسمارية التي اكتشفت في اور والتي لم تكن قد نشرت بعد ، عثر على كسرة من لوح طيني دونت عليـه بـالخط المسمـاري معلومـات مـوسيقيـة تعـود الى العصـر البـابـلي القــديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ق .م) . وقد قام بدراسة ونشر هذا النص المسماري الموجود في المتحف البريطاني تحت رقم (U.V/٨٠) البروفسور كرني[٧١] . وظهر من دراسته التي نشرها سنة ١٩٦٨ ان هذا النص المسماري من اور هو دليل آخر على استعمال البابليين للسلم الموسيقي السباعي الذي توصلت اليه لاول مرة الباحثة البلجيكية مارسيل دوشزن ـ كويلمان ، وقد لاحظ كرني في هذا النص المسماري من اور (U.V/٨٠) الذي يدور حول تسوية (نصب) القيثارة ، انه في كل مرة يسوى فيها الوتر الاول او الثاني فان الوتر الثامن او التاسع تشمله التسوية ايضاً حيث ان الوتر الثامن هو جواب الوتر الاول والوتر التاسع هو جواب الوتر الثاني وهكذا . لقد اوضحت الدراسات اللغويه والموسيقية لهذا النص البابلي من اور ان قسمه الاول يدور حول توضيح بعـد موسيقي معين بواسطة اعادة تسوية (نصب) الاوتار . اما القسم الثاني فانه يدور حول كيفية تبديـل تسويـة (نصب) القيثاره من سلم موسيقي الى آخر.وندرج ادناه الترجمة العربية للنص البابلي الموسيقي

من اور (U.V/٨٠) :

	الاوتار
أ ـ [اذا كانت القيثارة (منصوبه) على الكابليتو ولكن]	
ب ـ [(البعد الموسيقي) نيش كاباري لم يكن واضحاً]	(١ـ٥)
جـ ـ [فانك تعيد تسوية (الوتر) الامامي و(الوتر) الثاني من الخلف]	(١ـ٨)
د ـ [فيصبح (البعد الموسيقي) نيش كاباري واضحاً]	
هـ ـ [اذا كانت القيثارة (منصوبة) على النيش كاباري ولكن]	
و ـ [(البعد الموسيقي) نيد كابلي لم يكن واضحاً]	(١ ـ٤)
ز ـ [فانك تعيد تسوية (الوتر) الرابع]	(٤)
ح ـ [يصبح (البعد الموسيقي) نيد كابلي واضحاً]	
ط ـ [اذا كانت القيثاره (منصوبة) على النيد كابلي ولكن]	
ي ـ [(البعد الموسيقي) لم يكن واضحاً]	(٧ ـ٤)
ك ـ [فانك تعيد تسوية (الوتر) الثالث من الخلف]	٧
ل ـ [فيصبح (البعد الموسيقي) بيتو واضحاً]	
م ـ [اذا كانت القيثارة (منصوبة) على البيتو ولكن	
١ ـ (البعد الموسيقي) امبوبو لم يكن واضحاً .	(٣ ـ٧)
٢ ـ فانك تعيد تسوية (الوتر) الثالث الرفيع	(٣)
٣ ـ فيصبح (البعد الموسيقي) امبوبو واضحاً .	
٤ ـ اذا كانت القيثارة (منصوبة) على الامبوبو ولكن	
٥ ـ (البعد الموسيقي) كتمو لم يكن واضحاً	(٣ ـ٦)
٦ ـ فانك تعيد تسوية (الوتر) الرابع من الخلف	(٦)
٧ ـ فيصبح (البعد الموسيقي) كتمو واضحاً	(٢ ـ٦)
٨ ـ اذا كانت القيثارة (منصوبة) على الكتمو ولكن	
٩ ـ (البعد الموسيقي) ايشارتو لم يكن واضاً	(٢ ـ ٦)
١٠ ـ فانك تعيد تسوية (الوتر) الثاني والخلفي	(٢ ـ٩)
١١ ـ فيصبح (البعد الموسيقي) ايشارتو واضحاً	
١٢ ـ لاغير (اي تتوقف التسوية)	
١٣ ـ اذا كانت القيثارة منصوبة على الايشارتو ولكنك	

١٤ ـ كنت تعزف (البعد الموسيقي) كابليتو غير واضح
(٢ ـ ٥)

١٥ ـ فانك تعيد تسوية (الوتر) الثاني والخلفي

١٦ ـ فتصبح اقيثارة (منصوبة) على الكتمو

١٧ ـ اذا كانت القيثارة (منصوبة) على الكتمو ولكنك

١٨ ـ كنت تعزف (البعد الموسيقي) ايشارتو غير ة واضح

١٩ ـ فانك تعيد تسوية (الوتر) الرابع من الخلف

٢٠ ـ فتصبح القيثارة (منصوبة) على الامبوبو

أ أ ـ [اذا كانت القيثارة (منصوبة) على الامبوبو ولكنك]

ب ب ـ [كنت تعزف (البعد الموسيقي) كتمو غير واضح] (٦ -٣)

جـ جـ ـ [فانك تعيد تسوية (الوتر) الثالث الرفيع] (٣)

د د ـ [فتصبح القيثارة (منصوبة) على البيتو]

هـ هـ ـ [اذا كانت القيثارة (منصوبه) على البيتو ولكنك]

و و ـ [كنت تعزف (بعد) امبوبو غير واضح] (٣ -٧)

ز ز ـ [فانك تعيد تسوية (الوتر) الثالث من الخلف] (٧)

ح ح ـ [فتصبح الكنارة (منصوبه) على النيد كابلي]

ط ط ـ [اذا كانت إلقيثاره (منصوبه) على النيد كابلي ولكنك)

ي ي ـ [كنت تعزف (البعد الموسيقي) بيتو غير واضح] (٤- ٧)

ك ك ـ [فانك تعيد تسوية (الوتر) ضعة الاله ايا]

ل ل ـ [فتصبح القيثاره (منصوبة) على النيش كاباري]

م م ـ [اذا كانت القيثارة (منصوبه) على النيش كاباري ولكنك]

ن ن ـ [كنت تعزف (البعد الموسيقي) نيد كابلي غير واضح (١ ـ ٤)

س س ـ [فانك تعيد تسوية (الوتر) الامامي] (١)

ع ع ـ [فتصبح القيثارة (منصوبة) على الكابليتو]

ان المعلومات الموسيقية التي اوردها هذا النص البابلي القديم بخصوص اعادة تسوية (نصب) آلة القيثارة وكيفية تبديل التسوية ، تتوضح في الجدولين التاليين رقم (٥) و(٦) :

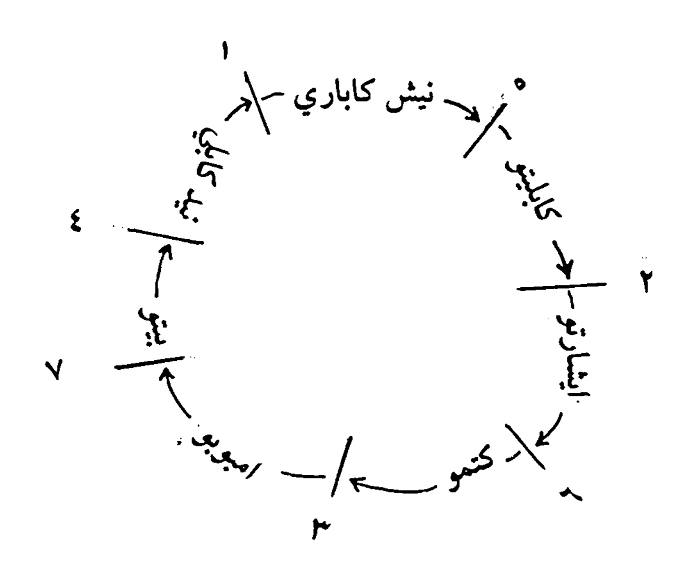
جدول رقم (٥)

نصب القيثارة	البعد الموسيقي غير الواضح	الاوتار التي يمسها التعديل لغرض التوضيح
١ ـ كابايتو	نيش كاباري (١ ـ ٥)	١ر٨
٢ ـ نيش كاباري	نيد كابلي (٤ ـ ١)	
٣ ـ نيد كابلي	بيتو (٧ ـ ٤)	٧
٤ ـ بتيو	امبوبو (٣ ـ ٧)	٣
٥ ـ امبوبو	كتمو (٦ ـ ٣)	٦
٦ ـ كتمو	ايشارتو (٢ ـ ٦)	٢و ٩

جدول رقم (٦)

النصب الابتدائي	البعد الموسيقي غير الواضح	الاوتار التي يمسها التعديل	النصب الجديد للقيثارة
١ ـ ايشارتو	كابليتو (٥ ـ ٢)	٢ و ٩	
٢ ـ كتمو	ايشارتو (٢ ـ ٦)	٦	امبوبو
٣ ـ امبوبو	كتمو (٦ ـ ٣)	٣	بيتو
٤ ـ بيتو	امبوبو (٣ ـ ٧)	٧	نيد كابلي
٥ ـ نيد كابلي	بيتو (٧ ـ ٤)	٤	نيش كاباري
٦ ـ نيش كاباري	نيد كابلي (١ ـ ٤)		كابليتو

واستنتج الباحث الالماني كيمل[٧٣] من هـذا النص المسماري ان اسلم المـوسيقي البابلي للقيثارة قائم على مايعرف بدورة الاخماس التي تعطينا سبع طبقات صوتية للديوان (الأوكتاف) الواحد والتي تكون سلماً دياتونياً (F. G. B. C. D. E.) واتضح كذلك وجود سبعة سلالم موسيقية تحمل اسماء الابعاد الموسيقية الاساسية للقيثارة . فسلم كابليتو مثلاً قد سمي كذلك لان دورة الاخماس هذه تبدأ في هذا السلم من هذا البعد الموسيقي اي من بعد كابليتو (٥ ـ ٢) . وهكذا فان اي سلم يسمى باسم البعد الموسيقي الذي تبدأ منه دورة الاخماس . فاذا ما بدأت دورة الاخماس من البعد الموسيقي المعروف باسم ايشارتو فيعرف السلم الموسيقي عندئذ سلم ايشارتو وهكذا . هذا وقد اوضح الباحث كيمـل دورة السلالم الموسيقية البابلية حسب دورة الاخماس بالشكل التالي :



وقال ايضاً ان الدوائر المترتبة على التسوية البابلية هي تقليل بسيط لدائرة الخامسات الفيثاغورية في السلم السباعي . هذا وقد لوحظ وجود تشابه او تماثل بين السلام الموسيقية البابلية السبعة وبين السلام الاغريقية التي تشكل اساس السلم الغربي الحديث[٧٤] . اما السلالم التي نعنيها فهي :

السلم البابلي		السلم الاغريقي
١ ـ ايشارتو	=	دوري
٢ ـ كتمو	=	هيبو دوري
٣ ـ امبوبو	=	فريجي
٤ ـ بيتو	=	هيبو فريجي
٥ ـ نيد كابلي	=	ليدي
٦ ـ نيش كاباري	=	هيبو ليدي
٧ ـ كابليتو	=	ميكسو ليدي

وفي سنة ١٩١٩ نشر الباحث الالماني ابلنك [٧٥] نصاً مسمارياً عثرت عليه البعثة الالمانية خلال تنقيباتها في العاصمة الآشورية آشور قرب مدينة الشرقاط الحالية. ويرجع تاريخ هذا النص الى سنة ١١٠٠ قبل الميلاد وهو محفوظ الآن في متحف الشرق الادنى ببرلين الديمقراطية ويحمل الرقم (VAT ١٠١٠١). ويحتوي هذا النص الاشوري على فهرس للاغاني مع مصطلحات الابعاد الموسيقية التي تعرفنا عليها سابقاً في النصوص المسمارية من نفر وأور . اتضح أن أسماء الابعاد الموسيقية اصبحت تستعمل للدلالة على سلم او مقام الاغنية. فاذا ما اريد عزف اغنية من سلم او مقام (ايشارتو) مثلاً يجب ان تكون القيثارة منصوبة على نفس هذا السلم اي سلم ايشارتو وهكذا. ان السلالم التي اوردها هذا النص هي كالآتي:

١ ـ ايشارتو	Isartu
٢ ـ كيتمو	kitmu
٣ ـ امبوبو	embubu
٤ ـ بيتو	Pitu
٥ ـ نيد قابلي	n:id qabli

nis gabavi !

qablitu

٦ ـ نيش كاباري

٧ ـ قابليتو

ومن الجدير بالذكر ان نفس هذه الاسماء للسلالم الموسيقية الواردة في النص الاشوري الذي يرجع تاريخه الى حوالي سنة ١١٠٠ قبل الميلاد، نجدها في القسم الثاني من النص البابلي القديم من اور (٨٠/٧.)U والذي يرجع تاريخه الى حوالي سنة ١٨٠٠ قبل الميلاد وبنفس التسلسل كما يظهر من الجدول المقارن رقم (٧):

جدول رقم(٧)

النص المسماري من آشور			النص المسماري من اور		
رقم السطر	اسم السلم		رقم السطر	اسم السلم	
٤٥	ايشارتو	isartu	١٢	ايشارتو	isartu
٤٦	كيتمو	klritmu	١٦	كيتمو	kitmu
٤٧	امبوبو	embubu	٢٠	امبوبو	embubu
٤٨	بيتو	Pitu	ee	بيتو	Pitu
٤٩	نيدكابلي	Mid qabli	hh	نيد كابلي	mib qabli
٥٠	نيش كاباري	mis qabari	m m	نيش كاباري	mis qabari
٥١	كابليتو	lablitu	PP	كابليتو	qablitu

ان الفارق الزمني البالغ سبعمائة سنة بين النص البابلي من اور والنص الآشوري من آشور يثبت اصالة واستمرارية الموسيقى النظرية العراقية القديمة ـ ومنها السلالم والابعاد الموسيقية ـ في الجنوب والشمال من ارض العراق القديم عبر ازمنة طويلة . لقد ورد في نص آشور مايلي :

٢٣ اغنية حب في سلم ايشارتو اكدي

١٧ اغنية حب في سلم كيتمو

٢٤ اغنية حب في سلم امبو بو

٠٤ اغاني حب في سلم بيتو

[ ] اغينة حب في سلم نيد كابلي

[ ] اغنية حب في سلم نيش كاباري

[ ] اغنية حب في سلم كابليتو

[ ] مجموع . . . . اغاني حب] اكدية

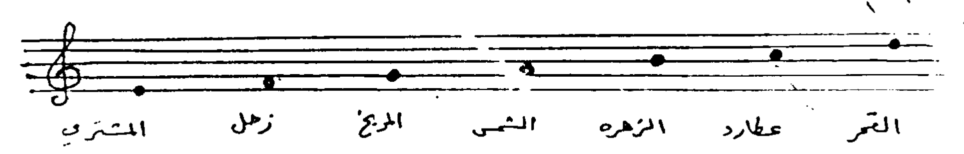
ان المصطلحات الاكدية للسلالم والابعاد الموسيقية في العراق القديم والتي اوردتها النصوص المسمارية البابلية والاشورية من نفر واور وآشور نجدها مستعملة من قبل سكان مدينة راس شمرا (اوغاريت القديمة) قرب ميناء اللاذقية على البحر الابيض المتوسط كما يثبت ذلك الاغنية الحورية التي سنأتي على تفاصيلها في موضوع تأثير العراق الموسيقي على الخارج .

الموسيقى والفلك

كانت الموسيقى في العراق القديم متـأثرة جـداً بالـدين والفلك . ومن المعروف والثـابت علميـاً واثــريـاً ان سكــان العـراق القــدامى كــانــوا مشهـورين في الفلك والرياضيات[٣٦] . والواقع ان العلاقة مابين الموسيقى والفلك في العراق القديم تتجلى بكل وضوح في المساواة مابين الآلهة العراقية والكواكب وكذلك الارقام . فنرى مثلاً ان سكان العراق القدامى قد خصصوا الرقم (٦٠) لاله السماء وكبير الالهة المعروف باسم الاله (آنو) ورقمه هذا هو الرقم الكامل للطريقة الستينية في رياضيات العراق القديم . وخصصوا الرقم (٥٠) لاله الهواء انليل والرقم (٤٠) لاله الماء ايا والرقم (٣٠) لاله القمر سين والرقم (٢٠) لاله الشمس شمش والرقم (١٥) للالهة عشتار (فينوس) والرقم (١٠) للاله البابلي مردوخ . ان الارقام المذكوره وهي ٦٠، ٥٠، ٤٠، ٣٠، ٢٠، ١٥، ١٠ هي ارقام فلكية لذلك كانت دينية واستعملت في الموسيقى . وباستخدام نسبة العلاقة مابين هذه الارقام على اوتار الالات الموسيقية واعتبار الرقم (٦٠) ـ وهو الرقم الكـامل للطريقـة الستينية العراقية ـ هو طول كامل الوتر (=١) لحصلنا على النسب او القيم الجزئية التالية :
١، ٥/٦ ، ٢/٣ ، ١/٢ ، ١/١ ، ١/٤ ، ١/١٦ وهذا يعني ان المدى الصوتي قد وصل الى اوكتافين ونصف حسب رأي شتاودر .[٣٧] وهو يقول ايضاً انه إذا علمنا واخذنا بنظر الاعتبار ان نسبة الشمس الى القمر هي (٢ :٣) اي مثل الخامسة في السلم الموسيقي ونسبة عشتار (فينوس) الى الشمس هي (٣ :٤) اي مثل الرابعة في السلم الموسيقي ونسبة عشتار (فينوس) الى القمر هي (١ :٢) اي مثل الـديوان (الاوكتـاف) . وهذه الابعـاد الموسيقية نفسها قد استخدمت على الظواهر الاخرى . يذكر المؤرخ الكلاسيكي بلوتارخ Plutarch الذي عاش في القرن الاول الميلادي وتوفي سنة ١٢٠ ميلادية ، ان البابليين قد اعتبروا نسبة الربيع الى الخريف هي كالرابعة في السلم الموسيقي ونسبة الربيع الى الشتاء هي كالخامسة ونسبة الربيع الى الصيف تساوي الديوان (الاوكتاف)[٣٨] .

ويذكر الباحث الانكليزي المتخصص في العلوم الموسيقيه ولستن[٣٩] انـه منذ افـلاطون (٤٢٧ ـ ٣٤٧م) كانت الكواكب السيارة توصف بانها تعبر عن نغمات موسيقية محددة . وكثيرا ماكان يقال ان هذه الفكرة كانت مأخوذة من الشرق الادنى ، الا انه قد اصبح الآن بالامكان تحديد ذلك على وجه الدقة بالبابليين لان التسـوية المـوسيقية كـانت عندهم مـرتبة طبقـاً لهذه

النظرية . ان النظرية الاغريقية كانت تعبر عن الانغام التي تصدر عن الكواكب بالشكل التالي كما في السلم الاغريقي :



وهذا السلم الاغريقي هو ـ حسب رأي ولستن ـ نفس السلم البابلي المعروف باسم سلم ايشارتو . وهو يرى ان للبابليين اليد في صياغة النظرية المتعلقة بايام الاسبوع وعلاقة هذه الايام بالابراج والكواكب والموسيقى السماوية التي تصدر عنها وبموجبها تترتب السلالم الموسيقيه .

هذا ومما يجدر ذكره هو ان الكندي (المتوفى ٢٦٠هـ/٨٧٤م) الذي عاش في العصر العباسي قد تناول موضوع الموسيقى من ناحية علاقتها بالفلك والاجرام السماوية متبعاً في ذلك مذاهب الصابئة وفلسفة قدماء الاغريق التي تقول ان كل شيء في العالم السفلي يتأثر بالعالم العلوي ، وهكذا يربط بين نغمات السلم الموسيقي السبع وبين الكواكب السيارة ، كما يربط بين بروج الفلك الاثني عشر والملاوي (المفاتيح) الاربعة والدساتين (العتب) الاربعة والاوتار الاربعة للعود . فهذه النغمة تقابل المريخ وتلك المشتري ، وهذا الوتر من برج الدلو وذاك من برج العقرب[٨٠] . وجاء في رسالة الكندي في اللحون والنغم[٨١] التي الفها لاحمد بن المعتصم في موضوع (العلل النجومية التي ذكرت الفلاسفة ان العود وضع عليها) مايلي : «فاول ذلك : النغم السبع النظيرة للكواكب السبعة الجارية اعني زحل، والمشتري، والمريخ، والشمس، والزهرة، وعطارد، والقمر . اما على الانفراد : فمطلقة البم ـ التي هي اول النغم وافخمها ـ نظيرة لزحل ، اذ هو اعلى السبعة وابطأها سيراً . ويعدها سبابة البم : نظيرة المشتري اذ كان يتلو زحلاً في العلو . وكذلك وسطى البم : للمريخ . وخنصره: للشمس وسبابة المثلث للزهرة ووسطاه لعطارد وخنصرة للقمر : . ثم صيروا قياس الاثني عشر برجاً للاثنتي عشرة آلة التي فيه وهي : اربعة اوتار، واربعة دساتين، واربعة ملاو. فقاسوا: الاربعة المتقلبة ـ وهي الحمل والسرطان والميزان والجدي ـ بالاربعة ملاوي التي من شأنها الالتواء الانقلاب . وقاسوا الاربعة الثابتة ـ وهي

الثور والاسد والعقرب والدلو ـ بالاربعة دساتين التي من شأنها الثبات في مواقعها» .

الا ان الفارابي في كتابه الموسيقى الكبير يرى عدم صحة هذه العلاقة بين النجوم والموسيقى ، كما ان ابن سينا هو الآخر يخالف هذه الفلسفة . وبغض النظر عن هذا الرأي ، فان النصوص المسمارية قد اثبتت ان سكان العراق القدامى من سومريين وبابليين قد سبقوا الاغريق بما يزيد على ١٥٠٠ سنة في التوصل الى العلاقة مابين الموسيقى والفلك والعلاقة مابين بعض الارقام والمسافات الصوتية .

الموسيقى والدين

كان للدين عند سكان العراق القدامى ، المكان الاول في الحياة اليومية ، لذا فان تأثيره في جميع نواحي واوجه حضارة العراق القديم - ومنها الموسيقى - كان واضحاً جداً. لقد رافقت الموسيقى سكان بلاد مابين النهرين كما اثبتت لنا ذلك نتائج التنقيبات في اور قرب الناصرية حيث تم العثور في المقبرة الملكية على اجزاء وبقايا آلات موسيقية نفيسة وترية وهوائية، كانت قد اودعت مع العازفين والعازفات الذين دفنوا مع الملك وبقية أفراد حاشيته ولكن خارج الغرفة المخصصة للملك او للاميرة . ولعل من اشهر هذه الالات الموسيقية التي ظلت راقدة في جوف الثرى مدة (٤٤٠٠) سنة داخل ظلام القبر الملكي، هي القيثارة الذهبية المعروضة في المتحف العراقي والقيثارة الفضية المعروضة في المتحف البريطاني في لندن. كان العراقيون القدامى يشاركون يومياً في تأدية وسماع الموسيقى والغناء وذلك عن طريق الطقوس والشعائر الدينية التي تقام في المعبد منذ استيقاظ الاله في الصباح ولغاية خلوده إلى الراحة والنوم ليلاً . كما كان للموسيقى دور كبير في مراسيم دفن الموتى وفي الاعياد والمناسبات والاحتفالات الرسمية والمهرجانات الدينية التي كانت تقام في عموم البلاد . ان دور الموسيقى في العبادة قد حدد بصورة دقيقة لدرجة انهم وضعوا دليلاً او جدولاً زمنياً لبيان نوع التراتيل والاغاني التي تؤدى وذكر اي وقت من النهار تقدم فيه كل ترتيلة واغنية .

وفي الوقت الحاضر لاتوجد شواهد اثرية تحدد اي غرفة او اي قسم من بناية المعبد، تقدم فيه الموسيقى ولكن من الجائز الاعتقاد انها كانت تقدم في الغرفه الرئيسية من المعبد اثناء وليمة الشراب الدينية[٨٣] ومن عصر سلالة اور الثالثة (٢٠٥٠ - ١٩٥٠ق .م) الذي بدأ قبل مايزيد على اربعة آلاف سنة من الآن ، جاءت نصوص مسمارية تشير الى ان (كيسال kisal) - وهو صحن المعبد - كان المكان المهم للموسيقى حيث كان الكهنة المنشدون يغنون ويعزفون على الالات الموسيقية التالية : سيم Sim آلا ala، تيكي tigi، الكار algar، وميريتوم miritum، وفي عيد رأس السنة الذي كان يتوج بالزواج المقدس بين الملك باعتباره ممثلاً للاله وبين الكاهنة الكبرى الممثلة للالهة ، كان للموسيقى والغناء الدور البارز لانها كانت من متمماته كما تشير الى ذلك النصوص والتراتيل والاغاني الخاصة بذلك والتي كانت تصاحبها الالات الموسيقية المختلفة وخاصة في اليوم الرابع من العيد حيث ترتل فيه قصة الخليقة البابلية . واستمر الاحتفال بعيد رأس السنة والزواج المقدس من قبل السومريين والاقوام الاخرى التي تعاقبت على الحكم في العراق القديم كما تثبت

لنا ذلك النصوص المسمارية التي هي في نفس الوقت شواهد وأدلة على استعمال الالات الموسيقية في هذا العيد . ويتضح من إحدى الأغاني من عهد الملك ايدي ـ داكان، ملك مدينة ايسن التي تبعد ٢٥ كم عن عفك بمحافظة القادسية، ان قمة الاحتفال بعيد رأس السنة هو الزواج المقدس وتقرير المصير حيث يظهر في العالم السفلي امام الالهة ايناا موسيقيون يعزفون على الالات التاليه : الگار، اوب، ليليس، وبالاك . وبعد ذلك يتم اكساء الالهة او تماثلها او اكساء رئيسة الكهنة بالثياب والحلي الفاخرة مع تقديم القرابين بمصاحبة انغام الالات الموسيقيه التالية : اوب ub، آلا ala، وتيگي tigi وفي احدى المسيرات لايصال الالهة الى المعبد الرئيسي يشترك رجال الدين والكهنه المنشدون وبعد اتمام عملية الزواج المقدس في المعبد، تقام وليمة كبرى حيث يغني فيها الكهنة من صنف (نار) ـ وهم المتخصصون بغناء الالحان المفرحة ـ الاغاني التي تدخل الفرح والسرور الى القلب ويعزفون على الالات التالية : گودي، الگار، وزامي .

ومن المناسبات المهمة التي تقدم فيها الموسيقى ، عملية بناء المعبد الجديد او تجديد بناء معبد قديم . ففي نص مسماري من زمن الحاكم كوديا الذي حكم بلاد سومر قبل حوالي ٤٠٨٠ سنة من الآن، وردوصف لدور الموسيقى خلال عملية بناء معبد الاله ننكيرسو في لگش (حالياً تل الهباء) وان كوديا قد قدم الهدايا للاله المذكور ومنها الالة الموسيقية المعروفة باسم بالاك balag وهي آلة وترية تقابل الالة المعروفة في اللغات الاوربيه باسم هارب (harp) . وعند قيام كوديا بسكب الماء في قالب اللبن ، عزفت الموسيقى على آلتي سيم وآلا وهما نفس الالتين اللتين يعزف عليهما في صحن المعبد الامامي بعد اكمال البناء . وكان من ضمن الموظفين الذين عينهم كوديا من ضمن كادر ادارة المعبد ، موسيقي من صنف (نار) المتخصص بانشاد الاغاني المفرحة . هذا وقد جلبت الى صحن هذا المعبد الالات الموسيقية تيگي، الگار، ميرتيوم، سيم، آلا، وبالاك وذلك لاجل ادخال الفرح والسرور الى قلب الاله ننكيرسو وزوجته وجعل اقامتهما في هذا المعبد اقامة سعيدة وسارة . واستمر استعمال الموسيقى عند وضع الحجر الاساس للمعبد وعند تدشينه والانتقال اليه كما يثبت لنا ذلك نص في العصر السلوقي الذي بدأ في العراق في ٣ نيسان سنة ٣١١ ق . م واستمر زهاء القرنين من الزمان الى حدود سنة ١٣٩ق . م. وقد ورد في النص المذكور ان الكهنة قد قاموا بالغناء باللغة السومرية وقد صاحبتهم الآلة الموسيقية المعروفة باسم خلخلاتو وذلك اثناء وضع الحجر الاساس للمعبد[٨٣] .

وفي الشعائر الخاصة بدفن الموتى، كانت الموسيقى تشارك بقسط كبير كما اوضحت لنا ذلك النصوص واللقى الاثرية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور . شكل (١-٣) .

ففي بعض من هذه القبور عثر على بقايا آلات موسيقية قيثارات ، طبول ، ومضارب رنانه ونايات . ويشير احد النصوص من عهد الملك السومري اورنا مو urnammu الذي حكم قبل مايزيد على أربعة آلاف سنة من الآن، الى استعمال الموسيقى بعد الموت . وورد في هذا النص رثاء الملك اورنامو والحزن الذي استمر مدة عشرة ايام من بعد وفاته والقيام بالنواح بمصاحبة الالات الموسيقية التالية : اداب، گي ـ گيد، زامزم، وتيگي .

ومن عهد الحاكم اوروكا جينا Urukagina ـ وهو اول مصلح اجتماعي سومري حكم في لگش (حالياً تل الهباء ، محافظه ذي قار) قبل حوالي ٤٣٥٠ سنة من الان ـ جاءت نصوص مسمارية تشير الى علاقة الموسيقى بدفن الموتى . ان هذه النصوص قد فرقت بين عمليتين لدفن الموتى وحددت الاجور التي يدفعها اهالي الموتى للقائمين بها . ففي الحالة الاولى وهي الخاصة بالفقراء أصبحت مكافأة الكاهن المنشد الذي يقوم بالنواح والرثاء الغنائي نصف كمية الحبوب التي كان يستلمها قبل صدور تعليمات هذا المصلح الاجتماعي، علماً بأن هذه التعليمات قد نصت على مشاركة موسيقي واحد فقط . اما في حالة دفن الاغنياء فقد أصبح عدد الكهنة المنشدين ثلاثة . وعند دفن الموتى كانت تستخدم الالة الوترية بالاك وهي آلة الجنك اي هارب (harp) . علماً بان الموسيقى لازالت حتى يومنا هذا، تستخدم في مراسم دفن الموتى في حالات معينة .

واضافة الى كل ماتقدم، ترينا المنحوتات الجدارية الاشورية العزف على الالات الموسيقية اثناء قيام الملك بتقديم القرابين في المناسبات الدينية المختلفة .

التربية الموسيقية

لاتوجد في الوقت الحاضر اية دراسة تعالج موضوع التربية الموسيقية في العراق القديم على ضوء الشواهد الأثرية والنصوص الكتابية المسمارية . والواقع أن التنقيبات التي جرت في الوركاء، اور، نفر، سبار، وماري قد كشفت عن بقايا أبنية المدارس في منطقة المعبد واخرى في القصر الملكي . ويرجع تاريخ اقدم الاثار التي تثبت وجود المدارس في العراق القديم الى ماقبل (٤٥٠٠) سنة من الآن . وكان هدف المدارس هو ـ حسبما تشير اليه النصوص الكتابيه المسمارية ـ التعليم المهني لتخريج وإعداد رجال وموظفين لأمور المعبد والدولة والقصر الملكي . هذا وحيث أن الموسيقى كانت جزءاً مهماً من الشعائر وطقوس العبادة في العراق القديم، لذا نرى ان الموسيقى قد دخلت الى جدول الدروس في المدارس الدينية الخاصة باعداد الكهنة ورجال المعبد، لتخريج موسيقيين ومنشدين متخصصين في الموسيقى الدينية، وهو أمر مشابه لما هو موجود في الوقت الحاضر من اعداد وتخريج موسيقيين ومنشدين للكنيسة . لقد كانت مدة الدراسة في مدرسة المعبد لمادة الموسيقى تستغرق (٣) سنوات[٨٤] وكان على الطلبة ان يتقنوا حفظ مايلي :

١ ـ نصوص التراتيل والادعية والاغاني المختلفة الداخلة في الطقوس والشعائر الدينية التي يقومون بالمشاركة في ادائها ومصاحبتها موسيقياً وغنائياً .

٢ ـ ألحان هذه التراتيل والاغاني لعدم وجود نوتة موسيقية آنذاك .

٣ ـ النص اللغوي واللحن الغنائي لكل نوع من الشعائر والطقوس الدينية مثل الاحتفال بوضع الحجر الاساس لبناء معبد جديد، الاحتفال بالانتصار على الاعداء، الاحتفال بعيد رأس السنة، تقديم القرابين ، ودفن الموتى وغير ذلك من المناسبات .

٤ ـ إجادة العزف على اكثر من آلة موسيقية واحدة لان اداء الشعائر الدينية يتطلب ذلك كما يتضح من احد النصوص المسمارية التي اوردت ان المغني من صنف (نار) ـ وهو المختص بالألحان المفرحة ـ كان يجيد العزف على القيثارة وعدد آخر من الالات الوترية والدف .

هذا واذا كان الموسيقيون يتبعون المعبد في بداية الامر ، الا ان الحال قد تغير منذ العصر السومري الحديث (٢١٠٠ ـ ١٩٥٠ق . م)، حيث ظهرت جماعة من الموسيقيين

لايتبعون المعبد وانما كانوا تابعين لقصر الملك . والاثار السومرية من اور وغيرها تؤيد هذا القول . وتخبرنا النصوص المسمارية أن حفيدة الملك الاكدي المشهور نرام سين كانت تعزف على آلة موسيقية في المعبد، كما ان الملك السومري شولكي كان يفتخر بأنه يجيد الغناء والعزف على أنواع مختلفة من الالات الموسيقية[٨٥] . هذا ومما لاشك فيه أن الأمراء - ميرات كانوا يدرسون الموسيقى والغناء في مدرسة القصر الملكي .

وفي الوقت الحاضر لايمكن معرفة وتحديد الزمن لبداية تأسيس مدارس مستقلة للموسيقى في العراق القديم على غرار ماهو موجود في الوقت الحاضر . الا اننا نعرف من الكتابات المسمارية ان الملك الآشوري شمشي ادد الاول (١٧٤٨ -١٧١٦ق . م) المعاصر للملك البابلي حمورابي، كان قد أمر بالحاق بنت ملك منطقة ماري المخلوع (ياريمليم) ، بمدرسة الموسيقى التابعه لقصره[٨٦] . كماتخبرنا الكتابات المسمارية ان الطبيبين (ايمكوررو) و(شومولييشتي) من اطباء قصر الملك في عقرقوف في القرن الرابع عشر قبل الميلاد كان يعالجان ويقدمان التقارير الصحية عن صحة الموسيقيات والموسيقين التابعين لمدرسة الموسيقى في قصره[٨٧] .

إن تدريس الموسيقى في مدرسة المعبد او مدرسة القصر الملكي لم يكن خالياً من النظريات الموسيقية حيث قد عثر في اور ونفر وآشور على نصوص مسمارية تتعلق بالسلم الموسيقي وبكيفية نصب أو تسوية الآلة الوترية علماً بأنه توجد بعض النصوص التي هي تمارين لطلاب الموسيقي في تعلم العزف على العود وعلى الدف .

اما بالنسبة للاطفال فلا توجد في الوقت الحاضر مادة أثرية كافية تساعد على الحديث حول التربية الموسيقية للاطفال وان كل مالدينا حول الموضوع هو :

١ - بعض الالات الموسيقية الخاصة بالطفل مثل (الخرخاشات) التي جاءتنا باشكال الحيوانات المختلفة والانسان واشكال مقرنصة . وكل هذه (الخرخاشات) كانت مصنوعة من الفخار وبامكان زائر متحف الطفل في المتحف العراقي ، مشاهدة هذه الالات . واضافة الى الخرخاشات كانت هناك الصافرات الفخارية المصنوعة بشكل الطير . علماً انه بوساطة هذه الالات الفخارية المختلفة في الشكل وطريقة استحداث الصوت ، كانت تبتدىء التربية الموسيقية للطفل في البيت قبل المدرسة . ولعله من المفيد ان نذكر ان آلات الطفل الموسيقيه المذكورة من العصر البابلي القديم، قد استمرت في الاستعمال عبر العصور المختلفة حتى وصلت الينا في الوقت الحاضر بنفس الاشكال القديمة ولكن مع

فارق واحد وهو المادة التي تصنع منها الالة الموسيقية . فبعد ان كانت آلات الطفل الموسيقية البابلية ، تصنع من الفخار، اصبحت تصنع في العصر الحديث من المعدن والبلاستك بالدرجة الاولى .

٢ ـ نصوص اغاني الاطفال .

من كل ماتقدم يتضح ان تعليم الموسيقى في العراق القديم كان يتم في :

١ ـ مدرسة المعبد .

٢ ـ مدرسة القصر الملكي .

٣ ـ مدرسة الموسيقى .

٤ ـ خارج المدرسة .

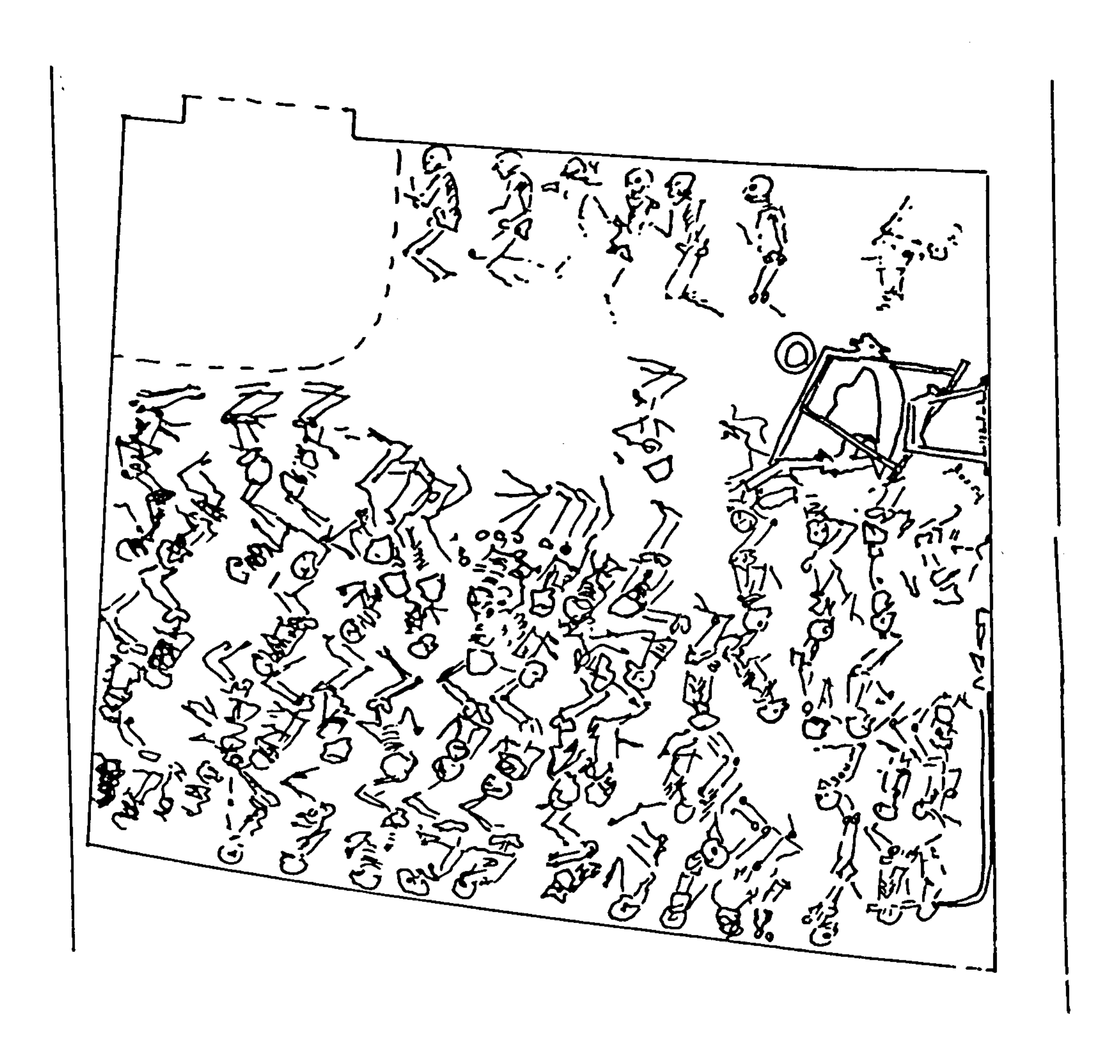
المرأة والموسيقى

المرأة والموسيقى في العراق القديم على ضوء الشواهد الاثرية والنصوص المسمارية موضوع لم يعالجه الباحثون الاجانب وغيرهم بعد . ونقدم هنا خلاصة لما توصل اليه بحثنا في هذا الموضوع . ان الشواهد الاثرية التي تثبت ان المرأة في العراق القديم قد مارست الموسيقى والغناء هي :

١ ـ الهياكل العظمية للموسيقيات اللواتي تم دفنهن مع آلاتهن الموسيقية في المقبرة الملكية في اور والتي يرجع تاريخها الى ماقبل (٤٤٠٠) سنة من الآن (شكل ١و٢و٣) . انظر شكل ١ ـ٣ .

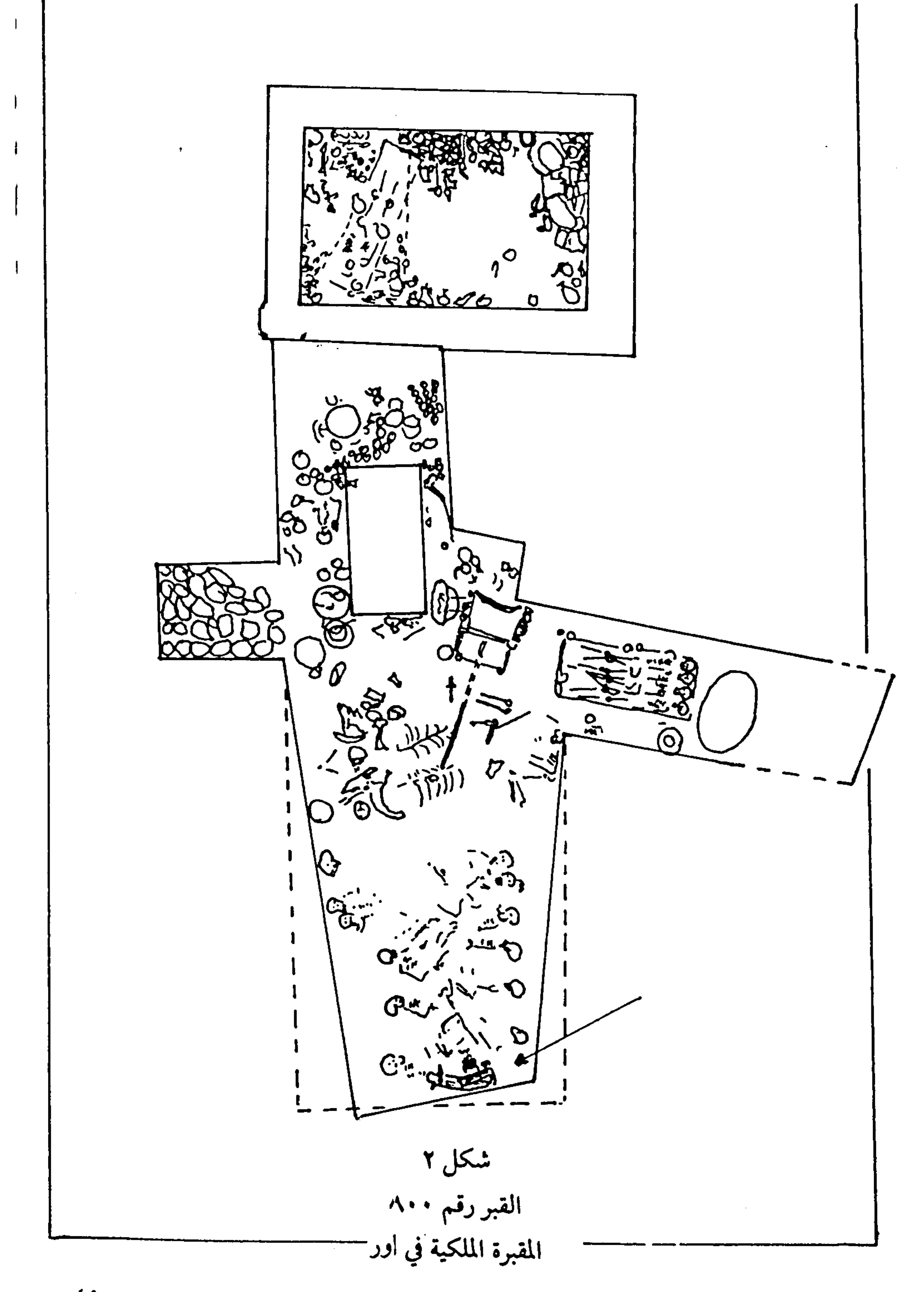
٢ ـ الكتابات المسمارية التي زودتنا باسماء الموسيقيات والمغنيات العراقيات منذ عصر فجر السلالات الثاني قبل (٤٥٨٠) سنة من الآن وكيف انهن قد شغلن نفس المناصب الموسيقيه الرسمية التي كان يحتلها الرجل .

٣ ـ رسوم الحياة الموسيقية المنقوشة والمنحوتة على مختلف أنواع الاثار من أختام ودمىٰ ومنحوتات وغير ذلك حيث تشاهد المرأة وهي تعزف لمفردها أو مع الرجل أو مع المجموعة في مناسبات مختلفة وذلك قبل (٤٦٥٠) سنة من الآن (شكل ٤و٥و٦و٧) .



شكل ١

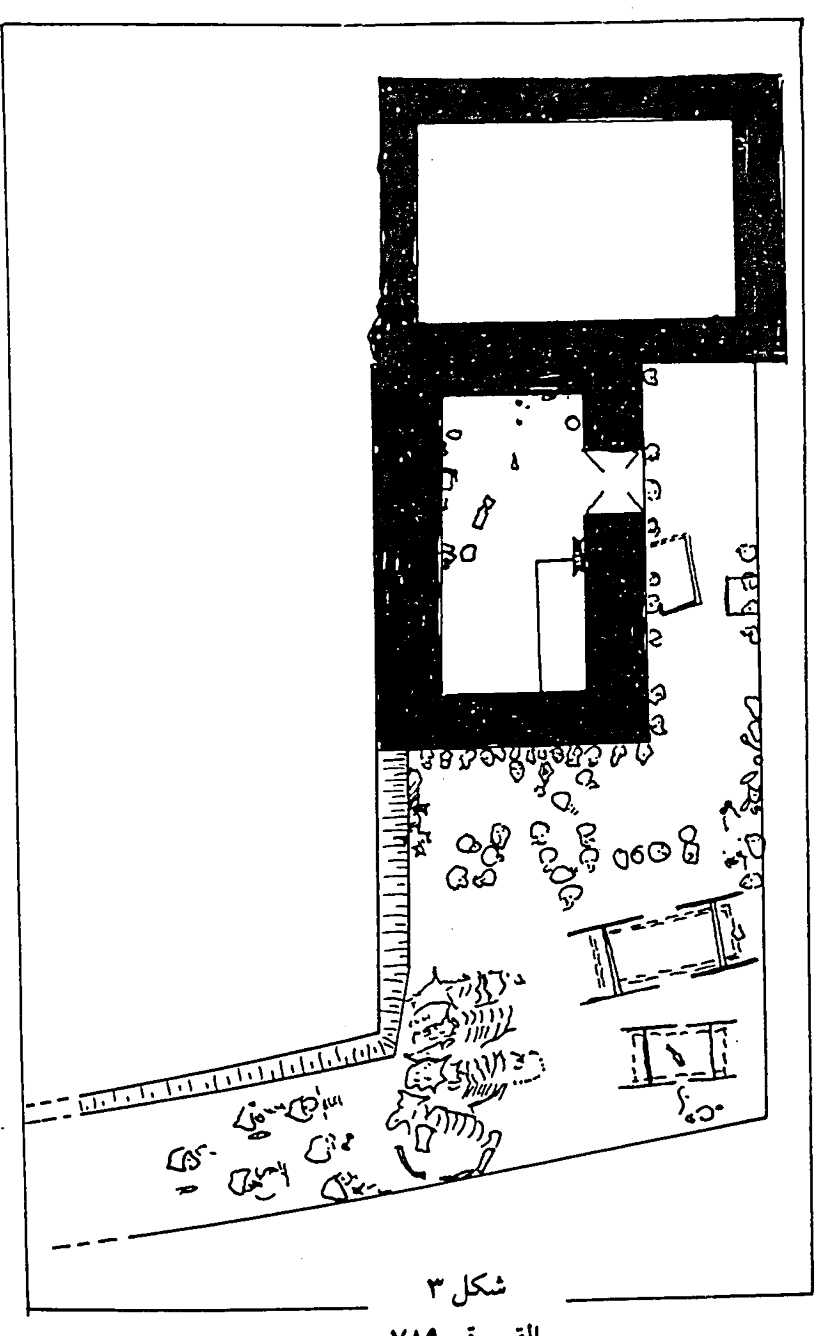
القبر رقم ١٢٣٧ المقبرة الملكية في اور



شكل ٢

القبر رقم ٨٠٠

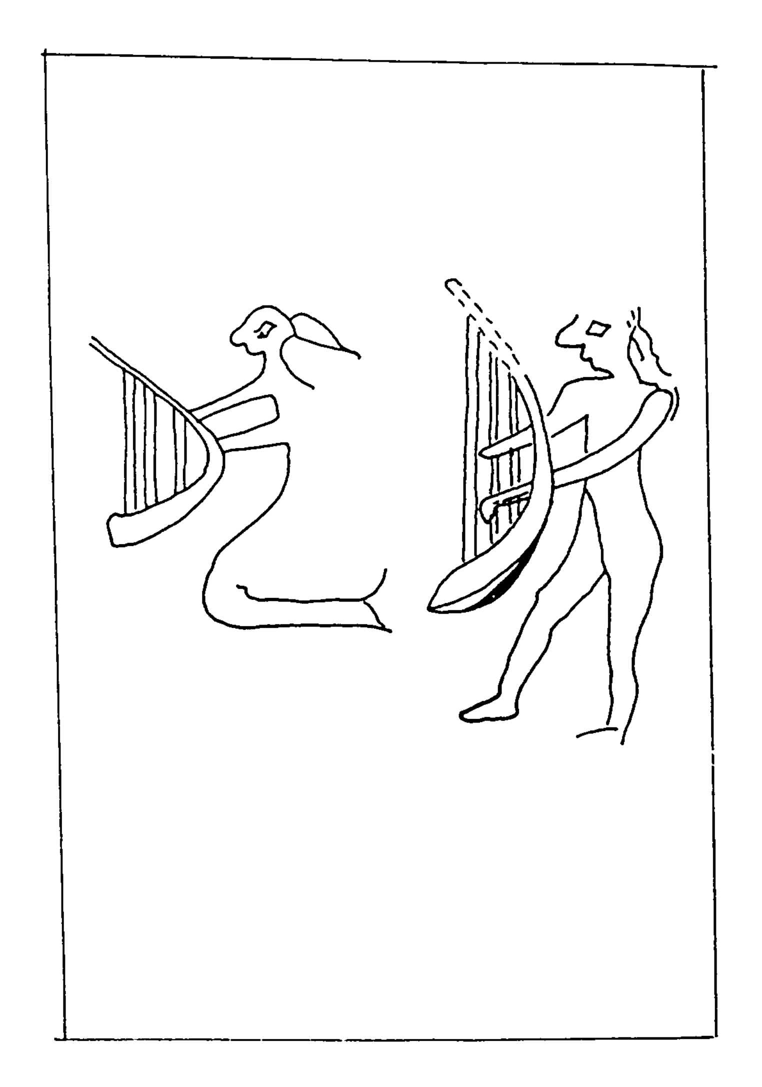
المقبرة الملكية في اور



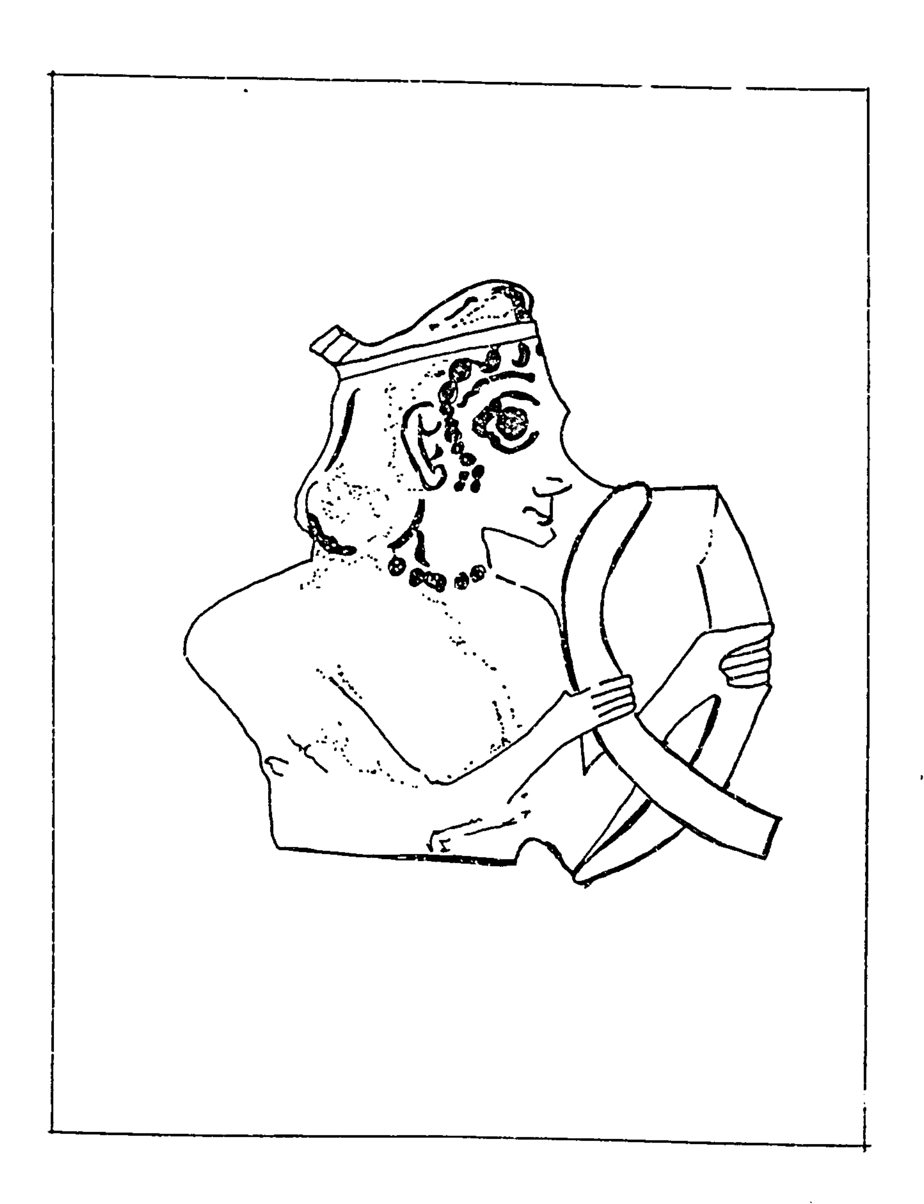
شكل ٣

القبر رقم ٧٨٩

المقبرة الملكية في اور



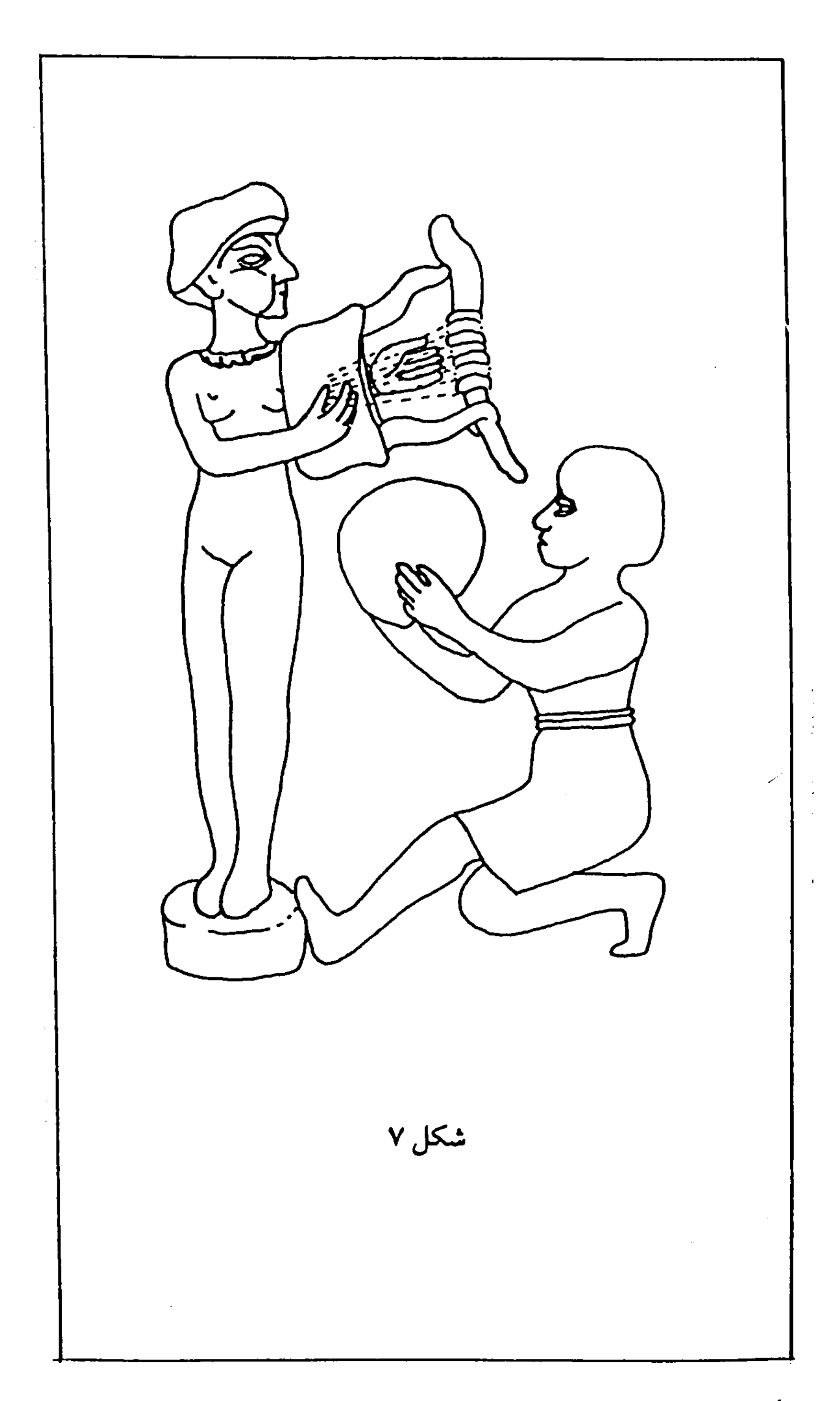
شكل ٤



شكل ٥



شكل ٦



شكل ٧

ونستعرض الآن تفاصيل هذه المصادر المذكورة في الفقرات الثلاث لاهميتها في هذا الموضوع . خلال التنقيبات التي جرت في مدينة اور قرب الناصرية للفترة (١٩٢٢ ـ ١٩٣٤) ، تم العثور في بعض القبور الملكية وغيرها ، على الهياكل العظمية للعازفات مع آلاتهن الموسيقية[٨٨] . ففي احد القبور عثر على (١٠) هياكل عظمية لنساء بالقرب من بقايا آلات وترية حيث وجدت فوقها بعض العظام من سيقان العازفات . وفي القبر الملكي رقم (١٢٣٧) الذي احتوىٰ على القيثارة الذهبية المعروضة في المتحف العراقي والقيثارة الفضية المعروضة في المتحف البريطاني والقيثاره الزورقية المعروضة في متحف بنسلفانيا في الولايات المتحدة الامريكية ، ثم العثور على (٤) هياكل عظمية للعازفات ولوحظ أن أصابع احداهن لازالت على وتر الآلة الموسيقية . وفي قبر آخر تم العثور على (٩) هياكل عظمية لموسيقيات حيث وجدت آلاتهن الموسيقية فوق هياكلهن العظمية .[٨٩] .

أما الكتابات المسمارية فقد أمدتنا بالمعلومات التالية حول المرأة والموسيقى :

١ ـ أوردت الكتابات المسمارية التي تعود الى ماقبل (٤٣٠٠) سنة من الآن اسماء الموسيقيات العراقيات والصنف الموسيقي الذي يرجعن اليه وزمن الملك الذي عشن فيه ومدينة عملهن . ومن اسماء الموسيقيات التي تكررت كثيراً نذكر على سبيل المثال .

(أ) . نين ـ اي ـ بالاك ـ ني ـ دوك nin — e — balag — ni — dug

(ب) . آ ـ كيل ـ سا A — gil — sa

٢ ـ إن حفيدة الملك الاكدي المشهور نرام سين Naramsin الذي حكم قبل (٤١٧٥) سنة من الآن ، كانت تعزف على آلة موسيقية (بالاك دي) في معبد إله القمر في مدينة تلو (الاسم القديم گيرسو) الواقعة في ناحية النصر قرب الشطرة في القسم الجنوبي من العراق .

٣ ـ ان الملك الاشوري شمشي ادد الاول الذي حكم بلاد آشور قبل (٣٧٣٠) سنة من الان والذي كان يعاصر الملك البابلي المشهور حمورابي ، قد امر بالحاق بنت الملك المخلوع لمنطقة ماري ، بمدرسة الموسيقى التابعة لقصرة .

٤ ـ ان طبيبين من اطباء الملك الكشي الذي حكم في القرن الرابع عشر قبل الميلاد وهما ايمگورو (imgurru)[٩٠] وشومولبشي (Schumulibschi) ، كانا يعالجان الموسيقيات من

مدرسة الموسيقى التابعة لقصره ويقدمان التقارير الصحية عن حالتهن .

٥ ـ هناك عدة مجموعات من النساء اللواتي يزاولن مهناً غير موسيقية ، الا انهن استدعين للغناء والعزف في المعبد في بعض الاعياد والمناسبات ، ونذكر على سبيل المثال الحائكات[٩٩] التاليه اسماؤهن :

(١) آر ـ بي ـ توم	Ar — bi — tum
(٢) آ ـ دي ـ ما ـ توم	A — di — ma — tum
(٣) او ـ بي	U — bi
(٤) آش ـ دا ـ كا	As — da — ga
(٥) شول ـ كي ـ دو ـ ري	ᵈSul — gi — du — ri
(٦) كي ـ ني ـ ايب ـ شي	Ki — ni — ib — si
(٧) ما ـ ما ـ شار ـ را ـ آت	Ma — ma — sar — ra — at
(٨) آن ـ نا ـ آ	An — na — a
(٩) شا ـ ليم ـ نو ـ ري ـ شو ـ بار ـ را	Sa — lim — nu — ri — su — bar — ra
(١٠) نا ـ نا ـ كي ـ كا ـ كا	Na — na — ki — ga — ga

٦ ـ ان وظيفة كاهن موسيقي من صنف نار (nar) او من صنف كالا (gala) وهي مناصب كبيرة في المعبد، قد شغلتها المرأة ايضاً في عصر فجر السلالات الثاني والعصور اللاحقة اي قبل (٤٤٠٠) سنة من الآن .

هناك مجموعة كبيرة من الاختام الاسطوانية ودمىٰ الطين ونقوشسالفخار الملونة تثبت وجود الموسيقيات في العراق القديم قبل (٤٦٥٠) سنة من الآن اي قبل تاريخ الهياكل العظمية من اور والنصوص المسمارية ، حيث ترينا المشاهد المنقوشة على الاختام الاسطوانية قيام المرأة بالعزف على الالة الوترية المعروفة في اللغة السومرية باسم بالاك (balag) وهي تقابل تسمية هارب (harp) بالانكليزية (شكل ٤) ونشاهد العازفات في هذه المشاهد إما في حالة الوقوف او الجلوس او الركوع. وكان من جملة الاثار التي عثر عليها في مدينة كيش قرب بابل، قطعة من الصدف منقوش عليها مشهد امرأة تعزف على المضارب الرنانة (شكل ٥). وهذا الأثر معروض في القاعة السومرية في المتحف العراقي . اضافة الى هذا، هناك مجموعة كبيرة من دمىٰ الطين التي ترينا قيام المرأة السومرية والبابلية والآشورية والسلوقية والحضرية وهي تعزف على الدف الدائري. ان عزف المرأة لم يقتصر على الالات الموسيقية المذكورة بل تعدى ذلك الى الالات التالية : العود، الكنارة

(شكل ٧)، الجنك الزاوي، الناي المزدوج ، الكوسات (سيمبال) ، الطبل الصغيرة ، الشعبية (panpipes) . وترينا آثار عصر الملك البابلي حمورابي الذي حكم قبل (٣٧٠٠) سنة من الآن، ثنائي موسيقي مؤلف من رجل وامرأة يعزفان على آلة وتريه واخرى ايقاعية (شكل ٧). اما آثار العصر الاشوري الحديث من عهد الملك سنحاريب الذي حكم قبل (٢٦٨٥) سنة من الآن، فانها ترينا العازفات الاشوريات مع العازفين في الفرقة الموسيقية الكبيرة وكذلك في فرقة الموسيقى العسكرية. ان آثار العراق القديم تثبت بشكل صريح وقاطع، ان مشاركة المرأة الرجل في الموسيقى والغناء لم تقتصر على الموسيقى الدينية وموسيقى الاعياد والالعاب الرياضية والمناسبات الخاصة، بل تجاوز ذلك الى فرقة موسيقى الجيش.

قبل (٤٤٠٠) سنة من الآن غنت المرأة السومرية لانتصار ملكها القائد، على الاعداء وشاركت في الاحتفالات التي أقيمت بهذه المناسبات جنباً الى جنب مع الرجل. علماً بانه لم يثبت بعد بالشواهد الاثرية لنساء الحضارات القديمة الاخرى مثل حضارة وادي النيل والحضارة الاغريقية والرومانية والفارسية والحبشية، ما قامت به المرأة في العراق القديم في عالم الموسيقى آنذاك. وفي عصر الحضارة العربية الاسلامية ساهمت المرأة في الحياة الموسيقية وذاعت شهرة الكثير من المغنيات والعازفات على مختلف الالات الموسيقية. واستمرت المرأة في المساهمة ببناء صرح الحضارة الموسيقية في العراق عبر العصور التاريخية ولكن بدرجات متباينة حسب روحية ونزعة العصر. وفي العصر الحاضر نسجل بكل فخر واعتزاز اقبال الفتاة العراقية على تعلم وممارسة الموسيقى والغناء باعداد كبيرة ومن كافة انحاء العراق ومختلف القوميات والمستويات. وهكذا تواصل فتاة عراق اليوم المسيرة الموسيقية التي حملت راياتها المرأة السومرية والبابلية والاشورية .

الرياضة والموسيقىٰ

لم يعالج الباحثون الاجانب بعد موضوع الرياضة والموسيقى في العراق القديم على ضوء الشواهد الاثرية المنتشرة في بعض المتاحف العالمية. وقد سبق لي ان تطرقت الى هذا الموضوع في كتابي الذي صدر باللغة الالمانية سنة ١٩٨٤ في لايبزغ بعنوان (بلاد مابين النهرين. تاريخ الموسيقىٰ في صور). ان المنحوتات السومرية التي عثر عليها في التنقيبات التي جرت في بعض المدن والمواقع الاثرية في العراق، قد اثبتت استعمال سكان العراق القدامى للموسيقى في مصاحبة بعض الالعاب الرياضية قبل (٤٥٥٠) سنة من الآن. والواقع ان متابعاتنا ودراساتنا لاثار الحضارات المختلفه في العالم القديم والخاصة بالألعاب الرياضية، قد قادتنا الى تكوين رأي يقول أن أول وأقدم شاهد اثري يثبت استعمال الموسيقى في الالعاب الرياضية هو اثر سومري يرجع تاريخه الى ماقبل (٤٥٥٠) سنة من الآن. ففي موقع خفاجي (منطقة ديالى) الكائن على بعد نحو (٧) اميال شرق بغداد، عثر على لوح نذري من حجر الكلس (شكل ٨) أصبح من حصة البعثة الامريكية التي نقبت في منطقة ديالى ونقلت هذا الاثر الى متحف المعهد الشرقي التابع لجامعة شيكاغو[٩٢]. لقد نحتت على هذا اللوح الحجري وبطريقة النحت البارز، ثلاثة افاريز يفصل بين كل واحد منها خط مستقيم بارز. ويمثل موضوع هذا الأثر السومري مشهد وليمة واحتفال بحضور الملك وزوجته. وكان من جملة هذا الاحتفال، القيام بالمصارعة على انغام الموسيقى والغناء كما يتضح ذلك مما هو منحوت على الافريز الاسفل حيث نشاهد الى اليسار رجلاً واقفاً وهو يعزف على الالة الوترية المقوسة المعروفه في اللغة السومرية باسم بالاك (balag) المقابل لاسم هارپ (harp) بالانكليزية وكلمة (جنك) الفارسية المستعملة في الكتب العربية القديمة والحديثة. ويقابل العازف وجهاً لوجه المغني الذي اثنى كلتا يديه الى اعلى ويقف خلف المغني وباتجاه معاكس له رجل آخر يحمل بيده اليسرى عصا طويلة اما يده اليمنى فقد وضعها على صدره. وأمام هذا الشخص توجد بقايا قليلة لشخص رابع حيث يوجد كسر في هذا الاثر الذي تنقصه قطعة صغيرة في الزاوية اليمنى من الاسفل. ولحسن الحظ استطاع الباحث الالماني بوزه[٩٣] (Boese) أن يثبت بشكل نهائي وقاطع أن هذا النقص في الاثر موضوع البحث، تكمله بصورة دقيقة ومضبوطة كسرة حجرية صغيرة منحوتة وهي معروضة في القاعة السومرية من المتحف العراقي[٩٤] وتحمل الرقم (٩٠١٢-م ع) وقد نقش عليها بالنحت البارز مشهد مصارعة بين رجلين عاريين وليس على

جسميهما سوى قطعة رفيعة من الجلد تمر بين الفخدين وقد تحزم الجسم بها (شكل ٩) وبعد هذا أصبح واضحاً أن الافريز الكامل لهذا الأثر السومري، يحتوي في شريط واحد من اليمين الى اليسار مايلي (شكل ١٠) :

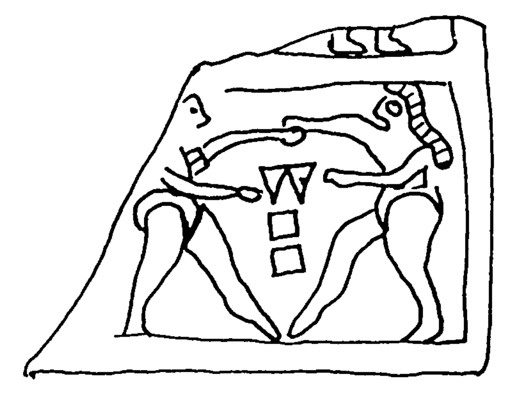
١ ـ اثنين من المصارعين في مرحلة الملازمة بالايدي، وبينهما توجد علامة كتابة مسمارية .

٢ ـ الحكم الرياضي الذي يحمل عصا طويلة بيده .

٣ ـ عازف موسيقي على آلة وترية مع مغن يقابله وجهاً لوجه .

إن الرسوم التخطيطية لهذا الأثـر الموجـود في متحف المعهد الشـرقي لجامعـة شيكاغـو (شكل٨) والكسرة الصغيرة التي تكمله والمعروضة في المتحف العراقي (شكل٩) قد احتـواها مقالنا المنشور بعنوان (دراسة نقدية لمسلة من بدرة)[٩٥] . علماً بأن بحث د . أمير إسماعيل حقي ود. منذر هاشم الخطيب[٩٦] الذي قدماه الى مؤتمر التاريخ الرياضي الذي انعقد في كندا بتاريخ ١٩٨٣/٧/١ تحت عنوان (الرياضة والموسيقى في العراق القديم)، لم يتطرق مطلقاً الى هذا الأثر السومري الذي يحتوي على مشهد المصارعة والموسيقى . إن عدم معرفة د . امير اسماعيل حقي ود. منذر هاشم الخطيب لهذا الأثر السومري المهم وعدم متابعتهما للبحوث الجديدة[٩٧] المتعلقة بهذا الموضوع، قد جرتهما الى الوقوع في خطأ كبير مفاده ان الالات الايقاعية فقط هي التي كانت تصاحب الألعاب الرياضية ولكن الأثر السومري موضوع البحث يثبت ان الالات الوترية هي الأخرى كانت تصاحب المصارعة .

شكل ٨



شكل ٩



شكل ١٠

وفي سنة ١٩٧٢ دخلت الى حوزة المتحف العراقي مسلة سومرية من رخام أبيض إرتفاعها ٩٠ سم وعرضها ٣٧ سم وسمكها ٢٢ سم وقد عثر عليها في بدره[٩٨] ويرجع تاريخها الى ماقبل (٤٤٥٠) سنة من الآن. لقد نحتت الاوجه الاربعه وسمكها لهذه المسلة السومرية بمشاهد مختلفة يهمنا هنا المشهدان المتعلقان بالمصارعة وبالموسيقى. المصارعون هنا على غرار المصارعين في آثار اخرى من منطقة ديالى، هم عراة ويلبسون حزاماً رفيعاً من الجلد يمر بين الفخذين وقد تحزم به المصارع. لقد مثل الفنان المصارعين في هذه المسلة السومرية في مرحلة مسك الأيدي والى يسار مشهد المصارعة هذا يوجد مشهد آخر يحتوي على رجلين واقفين ويحمل كل واحد منهما بيده اليمنى عصا لغرض مراقبة سير المصارعة وفن الاصول والقواعد الرياضية المتعارف عليها آنذاك والتي لانعرفها في الوقت الحاضر اي انهما بمنزلة الحكم الرياضي. والى يمين مشهد المصارعة، يوجد مشهد موسيقي يتألف من ثنائي الطبل والمضارب الرنانة . . والطبل المنحوت في مسلة بدرة هذه، من نوع الطبول المستديرة الكبيرة. الطبال هنا ملتحٍ ومنحنٍ قليلاً الى الامام وهو يقرع على الطبل بيده اليسرى دون استعمال العصا. ويوجد فوق الطبل رجل قصير عاري الجسم وهو في حالة الرقص فوق اطار الطبل الكبير. والى يمين الطبال يقف موسيقي آخر وهو يعزف على المضارب الرنانة[٩٩] التي أمسكها بيديه. وهذه المسلة السومرية هي اول واقدم أثر في العالم القديم يثبت إستخدام الطبل مع المصارعة قبل (٤٤٥٠) سنة من الآن .

إن استخدام الموسيقى في الالعاب الرياضية لم يقتصر علىٰ المصارعة وعلى السومريين من سكان العراق القدامى بل تجاوز ذلك الى الملاكمة والى البابليين. ففي مدينة لارسا (الاسم الحديث سنكره) الواقعة على بعد نحو ٤٠ كم شمال غربي الناصرية بمحافظة ذي قار، عثر على لوح فخاري يحتوي على مشهد بارز عن سطح اللوح يجمع بين الموسيقى والملاكمة وهو موجود في المتحف البريطاني[١٠٠] . يتألف النصف الايسر من هذا الاثر البابلي القديم الذي يرجع تاريخه الى ماقبل (٣٨٥٠) سنة من الآن، من رجلين في حالة الملاكمة وهما يرتديان مئزراً قصيراً. اما النصف الثاني من نفس الاثر، فانه يحتوي على المشهد الموسيقي المرافق للملاكمة والمؤلف من عازف على آلة (التمباني) وهي من آلات الايقاع الجلدية، وعازفة على آلة الكوسات (سيمبال).

ان القطع الاثرية التي استعرضناها، هي خير دليل لاثبات اصالة وقدم المصارعة والملاكمة في العراق القديم ومصاحبة الموسيقى لهذه الالعاب الرياضية. ان الموسيقى المرافقه لهذه الالعاب كانت تقدمها الالات الوترية والالات الايقاعية الجلدية والالات المصوته بذاتها. هذه الحقيقة التاريخية الخاصة باستعمال السومريين والبابليين للموسيقى مع المصارعة والملاكمة، قد استمرت

في العراق حتى فترة قصيرة من الوقت الحاضر. اذ من المعروف ان المصارعة وألعاب رياضية أخرى كانت تقام في بيوت رياضية كانت تسمى سابقاً (الزورخانه) قبل ربع قرن من الزمان او اكثر، وتصاحب ذلك قراءة المقام العراقي والعزف على آلة جلدية ايقاعية. وهكذا نرى استمرار التواصل الحضاري للعراقيين في نطاق الرياضة والموسيقى عبر آلاف السنين وكيف انهم قد سبقوا شعوب واقطار حضارات العالم القديم الاخرى في هذا المجال .

الموسيقى العسكرية

عندما يسمع المواطن العربي عبارة (الموسيقى العسكرية) فأن فكره ينصرف الى آلات الموسيقى العسكرية الاوربية. ذلك لان المواطن العربي قد نشأ على حالة يرى فيها جيشه بالملابس العسكرية الاوربية وان الالات الموسيقية التي يستعملها جيش اية دولة عربية هي آلات موسيقية اوربية كما ان الانغام والالحان التي يسمعونها ويعزفونها هي موسيقى عسكرية اوربيه. هذه الحالة هي احدى الشواهد التي تثبت انقطاع المواطن العربي فكرياً وروحياً عن تراثه الموسيقي القديم. واضافة الى هذا، كان خضوع الوطن العربي للحكم العثماني هو الآخر من الاسباب المباشرة لهذه الحالة لان العثمانيين انفسهم قد اقتبسوا الموسيقى العسكرية الاوربية منذ بداية القرن الثامن عشر اي قبل خضوع الوطن العربي للاستعمار الاوربي الذي عمل على قطع صلة المواطن العربي بتاريخه وتراثه بمختلف الطرق والوسائل.

اما قبل الحكم العثماني (١٢٧٠ - ١٩٢٣) وفي العراق (١٦٣٩ - ١٩١٧)، فإن الوضع كان على نقيض ذلك تماماً فيما يخص الموسيقى العسكرية. فمن الثابت تاريخياً أن اوربا لم تكن تعرف استعمال الالات الموسيقية في الحروب ولكنها قد تعرفت على ذلك في خلال الحروب الصليبية في الوطن العربي وقامت باقتباس جميع الالات الموسيقية التي كان العرب يستعملونها في الحروب المذكورة مع طريقة استعمال هذه الالات كما يعترف بهذا الباحثون الاوربيون انفسهم امثال فارمر[١٠١]. وعلى أثر هذا التعرف والاقتباس جعلت اوربا الموسيقى العسكرية جزءاً ثابتاً من فنونها الحربية.

والثابت تاريخياً ان استعمال الموسيقى في الحرب لايرجع الى عصر الحروب الصليبية بل ان هذا يعود الى عصور ماقبل الاسلام كما تثبت لنا ذلك المصادر التالية:

١ - الكتابات المسمارية.

٢ - المنحوتات الاشورية.

إن أقدم إشارة مدونة تثبت استعمال الاغنية في الحرب هي رسالة مكتوبة على لوح من الطين بالخط المسماري كان الملك الاشوري شمشي ادد الاول الذي حكم قبل (٣٧٣٠) سنة من الآن والمعاصر للملك البابلي المشهور حمورابي، قد بعث بها الى احد عماله في الاقاليم يطلب فيها منه تجنيد ثلاثة مغنين ومنهم المغني المشهور آنذاك (سين - ايقيشام) وارسالهم مع الحملة العسكرية[١٠٢]. ان الغرض من مشاركة هؤلاء المغنين في الحملة العسكرية الآشورية هو ولا شك

تقديم الاهازيج والاغاني الحماسية لاثارة حماس واندفاع المحاربين الآشوريين. وعلاوة على هذه الاشارة المكتوبة، فقد ترك لنا نحات آشوري مجهول الاسم عاش في عهد الملك الاشوري المشهور آشور بانيبال قبل (٢٦٥٠) سنة من الآن، ترك منحوتة جدارية من الرخام كانت تزين احدى قاعات قصر الملك المذكور في العاصمة نينوى. وهذه المنحوتة هي خير شاهد لاثبات استعمال الموسيقى العسكرية. لقد قسم النحات الاشوري هذه اللوحة الرخامية الى عدة افاريز ونحت فيها مشاهد تصور تسلسل مراحل المعركة الحربية التي خاضها الجيش الآشوري[١٠٣] . وكان من ضمن تفاصيل هذه المعركة الاشورية استعمال الاغنية والموسيقى في قلب المعركة الحربية. ففي الافريز العلوي من هذه المنحوتة الجدارية، نشاهد ان النحات الاشوري قد خصص هذا الجزء لمرحلة اولية من المعركة وهي مرحلة اصطفاف المقاتلين والتصفيق بالايدي قبل بداية المعركة واستعداداً لها. وفي الافريز الثاني يقف رجل يقود اربعة خيول وبالقرب منها تقف الفرقة الموسيقية المؤلفة من اربعة موسيقيين بشكل صفين متقابلين وهم في حالة حركة (شكل ١١). لقد عبر النحات الاشوري عن حركة هؤلاء الموسيقيين اثناء العزف والغناء، بوساطة نحته كعب القدم مرتفعاً عن الارض. وهذه الحركة للموسيقيين ناتجة ولا شك من الاندماج والاثارة والحماس اللحني والايقاعي الذي يقومون بادائه امام المحاربين. اما الالات الموسيقية التي استعملتها هذه الفرقة الموسيقية العسكرية فهي من اليسار الى اليمين كما يلي: الدف الكبير والكنارة ويقابل ذلك عازفان يقومان بالعزف على الكنارة والكوسات (سيمبال). وفي القسم المتبقي من المنحوتة نشاهد المحاربين الاشوريين من مشاة ونبالة وخيالة فرسان في قلب المعركة مع العدو. ونحن نرى ان وقوف شخص يقود خيولاً اربعة بالقرب من الفرقة الموسيقية لتأمين نقل وايصال الفرقة الموسيقية الى نقطة اخرى من ساحة المعركة للقيام بالعزف والغناء واثارة حماس المحاربين.

ان الفرقة الموسيقية العسكرية الاشورية قد استعملت في المعركة الانواع التالية من الالات الموسيقية :

١ ـ الالات الايقاعية الجلدية ممثلة في الدف الكبير .

٢ ـ الالات الايقاعية المصوتة بذاتها ممثلة في الكوسات (سيمبال) .

٣ ـ الالات الوترية ممثلة في شكلين من آلة الكنارة .

ونحن نرى ان وجود الالات الوترية في الفرقة الموسيقية العسكرية الاشورية، يشير الى استعمال الاغنية في المعركة والسبب في ذلك هو ان الالات الوترية هي آلات لحنيه وليست ايقاعيه وان صوتها رقيقاً ليس مرعباً مزعجاً ولايدخل الخوف والفزع في صفوف العدو وخيوله. كما ان الحركة الجسمية لأعضاء هذه الفرقة تشير بتلك وضوح الى الاهازيج والاغاني الحماسية التي تقدمها الفرقه للمحاربين أثناء المعركة .

هذا ومن المعروف أن جميع الالات الموسيقية التي استعملتها هذه الفرقة العسكرية الاشورية، كانت معروفة ومستعملة في العراق القديم من قبل الاقوام التي عاشت قبل الاشوريين امثال السومريين والاكديين والاكريين والبابليين. الا ان الآثار الموسيقية لهذه الاقوام المذكورة تصور لنا استعمالهم لجميع هذه الالات الموسيقية ولكن ليس في قلب المعركة وانما في اغراض ومناسبات سلمية ودينية. ان استعمال الآلة الموسيقية الواحدة في مناسبات متباينة ومتعددة في السلم والحرب هو واقع ملموس ومستمر حتى عصرنا الحاضر. قلنا ان هذه المنحوتة الجدارية الاشورية التي يرجع زمنها الى ماقبل (٢٦٥٠) سنة من الآن، هي اقدم شاهد اثري يسجل ويوثق بالصورة المنحوتة، استعمال الموسيقى في الحرب من قبل الجيش الاشوري، الا ان هذا لايعني عدم استعمال الموسيقى في الحرب من قبل الاقوام التي عاشت قبل الاشوريين .

هناك منحوته جدارية آشورية اخرى تعود للملك سنحاريب الذي حكم منذ ٢٦٨٨ سنة ولغاية ٢٧٦٥ سنة من الآن، عثر عليها في نينوى وهي موجودة في متحف برلين الديمقراطية[١٠١]. يمثل المشهد المنحوت على هذه القطعة الرخامية مجموعة من المحاربين الاشوريين بدروعهم ورماحهم ونبالهم وهم في صف واحد يسيرون على انغام الموسيقى التي تقدمها فرقة مؤلفة من (٣) عازفين على الدف المربع وامرأة تعزف على الكوسات (سيمبال) ذات المقبض الطويل المعروف عند الاشوريين .

إن متابعاتنا ودراساتنا لاثار الموسيقى العسكرية في حضارات أقطار العالم القديم، تثبت في الوقت الحاضر عدم وجود آثار من حضارة وادي النيل لاستعمال الموسيقى في قلب

المعركة اثناء الاشتباك على غرار ماشاهدناه عند الاشوريين. نعم هناك آثار من وادي النيل تمثل جنوداً يحملون آلة النفير (البوق) او في حالة النفخ في هذه الآلة ولكن ليس في مرحلة الاشتباك بين الجيشين. ونفس هذه الملاحظة تنطبق على الاغريق ايضاً حيث لايوجد في الوقت الحاضر، اثر اغريقي يثبت استعمال الاغريق للموسيقى في قلب المعركة. نعم هناك جنود ومعهم آلات هوائية فقط. وبخلاف ذلك نجد الرومان قد استعملوا الموسيقى في قلب المعركة كما يتضح ذلك من منحوته تعود الى بداية القرن الثاني الميلادي[١٠٠] ومعنى هذا ان الاشوريين قد سبقوا الرومان في استعمال الموسيقى في قلب المعركة بمقدار (٥٥٠) سنة . ولكن هذه المنحوتة الرومانية شأنها شأن الاثار الاغريقية والمصرية، ترينا استعمالهم للالات الهوائية فقط اي بعكس الاشوريين الذين استعملوا في آن واحد الالات الايقاعية الجلدية والالات الوترية والالات المصوتة بذاتها. كما ان مشاركة المرأة الاشورية في الفرقة الموسيقية العسكرية هي ظاهرة ليس لها مثيل بالنسبة لنساء الحضارات الاخرى في العالم القديم .



شكل ١١

الموسيقى والانتصار

تثبت الاثار السومرية التي يرجع تاريخها الى (٣٤٠٠) سنة من الآن، ان الموسيقى قد استعملت في احتفالات الانتصار على الاعداء. ففي الاثر السومري المعروف باسم (راية اور) الموجود في المتحف البريطاني والذي يوجد على هيئة صندوق بشكل شبه منحرف، يوجد مشهدان رئيسيان للحرب والسلم[١٠٦]. والذي يهمنا هنا من هذا الاثر، هو الوجه المطعم بنقوش تمثل مشهد السلم المؤلف من (٣) افاريز. ففي الافريز العلوي نشاهد الملك وهو يشرب نخب الانتصار ويشاركه في ذلك كبار القوم الذي رفعوا بايديهم اليمنى كؤوس الشراب ويقف خلفهم عازف الالة الوترية المعروفة في اللغة البابلية باسم كناروم (بكسر الكاف وتشديد النون) وفي اللغة العربية باسم كنارة. وهذه الآلة التي يحملها العازف في هذا الاثر تشبه القيثارة الذهبية المعروضة في القاعة السومرية من المتحف العراقي، حيث صنع الصندوق الصوتي بهيئة ثور. وتحتوي هذه الكنارة على (١١) وتراً مع الملاوي (المفاتيح) البارزة من حامل الأوتار العلوية. وعلى غرار القيثارة الفضية[١٠٧] الأصلية الموجودة في المتحف البريطاني، نشاهد هنا ايضاً ان الاوتار قد شدت في النصف الخلفي من حامل الاوتار وتنزل الى الاسفل حيث تتجمع في داخل فتحة مستطيلة في منتصف الصندوق الصوتي. وتعلو مقدمة هذه الفتحة المستطيلة لتجمع الاوتار، فتحة صغيرة مثلثة الشكل وهي في الواقع فتحة صوتية تقوم بتقوية وتضخيم الصوت المنبعث من الالة اثناء العزف اي ان لها نفس الوظيفة التي تؤديها (الشمسية) المزخرفة الموجودة في العود وبقية الالات الوترية . وخلف العازف تقف المغنية ذات الشعر الطويل المسترسل الى الخلف. وقد عبر الفنان السومري عن حالة الثناء بان جعل فمها فقط مفتوحاً ومغايراً لافواه الحاضرين .

في هذا الاثر المعروف باسم (راية اور) وثق الفنان السومري في قطعة فنية واحدة وعلى وجهين من الأثر، مشهد الحرب وقيادة الملك لجيشه وفي المشهد الثاني مشهد الاحتفال بالانتصار على الاعداء وشرب نخب الانتصار على انغام الموسيقى والغناء. وهذا الاثر في الواقع اقدم اثر معروف في الوقت الحاضر، يرينا الاحتفال بالانتصار على الاعداء بمصاحبة الموسيقى والغناء، اذ لايوجد الآن في اثار وادي النيل وآثار الحضارات الاخرى أي مشهد يمثل هذا الموضوع ومن فترة زمنية قديمة تعاصر زمن الاثر السومري موضوع البحث وهو

٠ (٣٤٠٠) سنة قبل الآن .

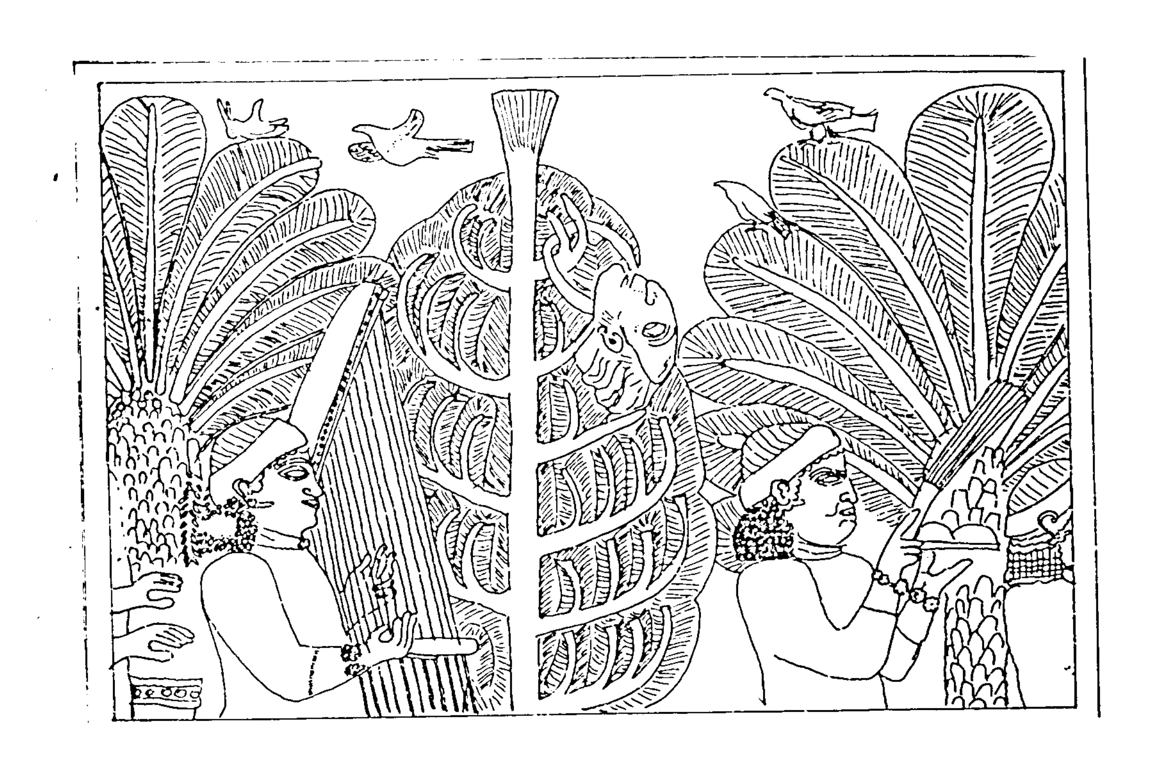
والفنان الآشوري هو الآخر، شأنه شأن الفنان السومري قد وثق الاحتفال بالانتصار على الاعداء على انغام الموسيقى والغناء. ففي منحوتة جدارية من الرخام عثر عليها في قاعة العرش من القصر الشمالي الغربي في نمرود، العائد للملك آشور ناصر بال الثاني الذي حكم بلاد آشور لمدة (٢٤) سنة قبل (٢٨٦٤) سنة من الآن، نشاهد هذا الملك في المركبة الملكية وامامه ثلاثة موسيقيين اثنان منهم يعزفان على الآلة الوترية المعروفة باسم جنك (harp) والثالث ينقر على الدف المستدير. ويتجه نحو هذه الفرقة الموسيقية (ثلاثي الايقاع والوتريات) اثنان من المقاتلين الاشوريين وهم يحملان اربعة رؤوس مقطوعة من مقاتلي العدو المنكسر ويرقصون على انغام الموسيقى فرحاً بالانتصار[١٠٨]. ويعقب هذا المشهد، مشهد آخر فيه رقص وغناء على الانغام المنبعثة من العود الاشوري (شكل ١٢) .



شکل ۱۲

ومن نينوى جاءت منحوتة جدارية اخرى من الرخام، وثق فيها الفنان الاشوري بالنحت البارز والكتابة المسمارية، انتصار الملك الاشوري على عدوه الفارسي. كانت هذه المنحوتة تزين احد جدران غرفة في القصر الشمالي للملك الاشوري المشهور آشور بانيبال الذي حكم بلاد آشور قبل (٢٦٥٠ سنة من الآن) وقد قام الانكليز بنقل هذه المنحوتة وغيرها من المنحوتات الى المتحف البريطاني في القرن الماضي(١٠٩) . يتألف مشهد هذه المنحوتة الجدارية من الملك آشور بانيبال وهو في حالة الاستلقاء على سريره الوثير في حديقة القصر الملكي ، ووجهاً لوجه جلست زوجة الملك على كرسي وثير آخر وقد رفع الملك آشور بانيبال وزوجته الكأس الى الاعلى ليشربا نخب الانتصار. والواقع ان المناسبة التي يحتفل بها هذا الملك المشهور بالبطولة والعلم والرياضة، هي مناسبة انتصاره على عدوه ملك العيلاميين في ايران المعروف باسم (تي - او - مان) قبل (٢٦٣٣) سنة من الآن، حيث قام الجيش الاشوري بالتقدم في العمق الايراني محققاً النصر تلو النصر وتم قتل الملك العيلامي وابنه ، وفي المعركة الحاسمة تم قطع رأس الملك العيلامي ونقلوه الى العاصمة نينوى ورموه عند (بوابة آشور) احدى بوابات سور نينوى، وذلك امام المركبة الملكية للملك آشور بانيبال الذي قام بمسيرة شعبية في نينوى ومعه رأس الملك العيلامي. وبعد انتهاء المسيرة الشعبية تم تعليق الرأس في غصن احدى الاشجار في الحديقة الملكية التي وضع فيها سرير الملك لينظر اليه (شكل ١٣) هذا وان تعليق الرأس المقطوع للملك العيلامي قد نفذ بوساطة حلقة اخترقت الفم وربطت بغصن الشجرة (شكل ١٣) واستلقى الملك الاشوري على سريره الموضوع في الحديقة وهو يشرب مع زوجته نخب الانتصار وينظر الى الرأس المقطوع للملك العيلامي المعلق في الشجرة. وكان الملك آشور بانيبال يشنف اسماعه في هذه الجلسة، بانغام الموسيقى التي تقدمها له فرقة موسيقية وقفت بالقرب من الشجرة التي علق فوقها رأس ملك العيلاميين. وقد تألفت هذه الفرقة الموسيقية من عازفين على الالات الوترية والايقاعية الجلدية والهوائية (شكل ١٣) .

وهكذا يثبت بالشواهد الاثرية ان الفنانين العراقيين القدامى من سومريين وآشوريين قد وثقوا بالصورة المنحوتة والنص المسماري المكتوب، انتصارات جيوشهم وملوكهم على الاعداء واحتفالاتهم بالنصر على انغام الموسيقى والغناء .



شکل ۱۳

الرقص والموسيقى

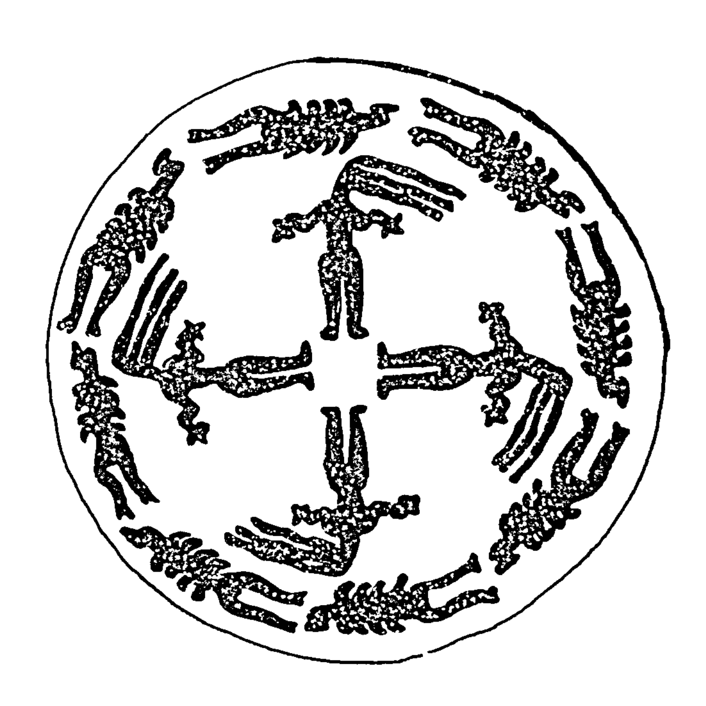
تشير الشواهد الاثرية الى ارتباط الرقص بالموسيقى منذ عصور ماقبل التاريخ. وقد نقش الفنان القديم مشاهد الرقص باعتباره الوسيلة المعبرة عن قيام الانسان القديم بالتضرع للالهة والحصول على رضاها وعطفها، وعن فرحه في المناسبات المفيدة له مثل موسم الحصاد والبذر وحلول الربيع وغير ذلك من المناسبات التي يقدم فيها القوم رقصاتهم بمصاحبة التصفيق بالايدي وضرب الاقدام على الارض وحركة الجسم باوضاع مختلفة وقرع الالات الموسيقية، أو في المناسبات الرسمية والخاصة مثل الاعياد والانتصار والزواج .

وقبل مايزيد على (٦) آلاف سنة من الآن، ترك لنا فنان عراقي قديم من عصور ماقبل التاريخ (العصر الحجري المعدني) اناءً فخارياً نقش عليه بأصباغ ملونة مشهداً لمجموعة من الراقصات[١١٠] . يمثل هذا المشهد (شكل ١٤) اربع نساء في حالة الرقص كما يتضح ذلك من حركة اليدين والشعر اذ مالت رؤوسهن الى اليسار وتناثر شعرهن الطويل المسترسل في نفس الاتجاه بحيث نشأ عن ذلك مايشبه الصليب المعقوف للدلالة على الاستمرارية، وفتحن اذرعهن بصورة مثنية في الوسط، الى الاسفل. والاثار السومرية هي الاخرى ترينا مشاهد الرقص واستعمال الايدي والاصابع في التصفيق المصاحب لذلك (شكل ٦) . ففي الالواح النذرية التي نحتت عليها بالنحت البارز، مشاهد الولائم والاحتفالات الدينية، نشاهد مشاركة الرقص والموسيقى في هذه المناسبات التي يحتفل فيها الملك. والواقع أن الفنان السومري لم يوفق في تصوير حركات الرقص وابراز أعضاء الجسم المتحركة بصورة تحاكي الطبيعة بعكس الفنان المصري القديم. ومن عصر الحاكم السومري كوديا الذي حكم قبل (٤٠٨٠) سنة من الآن، توجد بقايا لمنحوتة من حجر الكلس نقلت الى متحف اللوفر ونشرت لاول مرة سنة ١٩٧٥[١١١]. وهذه الكسرة الصغيرة الباقية من منحوتة سومرية، قد عثر عليها في تلو (الاسم القديم كيرسو) بالقرب من الشطره في محافظة ذي قار، وهي تحمل النصف الاعلى من جسم امرأة في حالة التصفيق بكلتا اليدين وتتقدمها امرأة ثانية لم يبق منها الا الرأس والكتف الايمن (شكل ٦) .

وفي المتحف العراقي قرص من الفخار يرجع الى العصر البابلي القديم منذ (٣٨٥٠) سنة قبل الآن، وهو يحمل مشهداً بارزاً للرقص على انغام العود[١١٢]. يتألف هذا المشهد من راقصتين عاريتين تقفان وجهاً لوجه ومن ثلاثة اشخاص مقنعين برؤوس القردة واثنين من العازفين على

العود وهما في وسط القرص الواحد فوق الآخر وقد اثنيا ركبتيهما للدلالة على الرقص اثناء العزف .

وفي منحوتة آشورية تم تهريبها في الماضي الى انكلترا[١٣٣] ، نشاهد رجلاً وامرأة في حالة التصفيق وخلفهما شخص ارتدى قناعاً يمثل الاسد وقد ثبتت على اللباس مجموعة من الاجراس المتصلة بعضها ببعض حيث كونت صفاً واحداً تدلى من الاعلى الى الاسفل. ان القسم المفقود من هذه المنحوتة كان يحمل مشهد الرقص والموسيقى كما نعتقد. ويرتقي زمن هذه القطعة الى عهد الملك الاشوري تيكلان بيلسر الثالث الذي حكم بلاد آشور قبل (٢٧٢٥) سنة من الآن. وفي آشور عثر على جرس برونزي يرجع تاريخه الى (٢٧٥٠ ـ ٢٦٥٠) سنة قبل الآن وهو موجود في متحف الشرق الادنى ببرلين الديمقراطية[١١٤]. يحمل هذا الجرس نحتاً بارزاً يمثل اشخاصاً مرتدين اقنعة تمثل الاسود والاسماك وهم في حالةسحركة تشير الى الرقص. هذا بالاضافة الى المنحوتات الاشورية التي عالجناها في موضوع الموسيقى والانتصار .



شكل ١٤

الموسيقيون واصنافهم

زودتنا النصوص المسمارية التي خلفها سكان العراق القدامى، بمعلومات قيمة تتعلق بالموسيقيين من حيث صنفهم وتخصصهم الموسيقي ومراكزهم الوظيفية. ويستفاد من هذه النصوص ان معظم الموسيقيين في العراق القديم كانوا من الكهنة ورجال الدين الذين يعملون في المعبد. كما كان هناك بعض الموسيقيين الذين يتعاطون مهناً اخرى لاعلاقة لها بالمعبد ولكنهم يستدعون للمشاركة في العزف والغناء في المناسبات التي تستدعي ذلك. ومهنة الموسيقي كانت في العراق القديم من المهن الفنية التي كان الابناء يتوارثونها عن الآباء، كما توجد حالات زواج كان فيها والدا الزوج والزوجة من الكهنة الموسيقيين.

لقد اثبتت النصوص المسمارية، ان الموسيقيين في العراق القديم كانوا قبل مايزيد على (٤٥٠٠) سنة مصنفين الى (٣) اصناف وكل صنف مقسم الى ثلاث درجات ولم يقتصر هذا المبدأ على الرجال فقط بل شمل النساء ايضاً. وكانت الوظائف الموسيقية في المعبد تقسم بحسب التخصص الى قسمين يعرفان في اللغة السومرية باسم گالا (gala) والثاني نار (nar) وبالاكدية كالو (kalu) ونارو (naru)[١١٥].

وتنصرف الكلمة السومرية گالا (بالاكدية كالو) الى الكاهن الذي يرتل ويعزف التراتيل والالحان الحزينة عن دفن الموتى وغير ذلك من المناسبات التي تستدعي هذا النوع من الموسيقى والانشاد الديني. ويقسم هذا الصنف الى ثلاث درجات هي :

١ ـ گالا ـ ماخ (gala- mak) :

وتعني هذه الكلمة السومرية (وبالاكدية ka!(a) mohhu) الكاهن الموسيقي الكبير للغناء الحزين. وهذا الصنف هو اعلى الاصناف حيث أن شاغل هذه الوظيفة يعود الى طبقة كبار رجال المعبد. وكان احد الكهنة الموسيقيين من هذا الصنف زوجاً لأخت الحاكم السومري المشهور كوديا ثم أصبح فيما بعد الحاكم الذي اعقب كوديا .

٢ ـ گالا (gala) :

وهذه الكلمة السومرية (وبالاكدية كالو kalu) تعني الكاهن الموسيقي الذي يأتي بعد گالا ـ ماخ. والكاهن الموسيقي من هذا الصنف هو الذي يشارك في شعائر دفن الموتى موسيقياً وغنائياً ويؤدون ذلك بوساطة العزف على الالة الوترية المعروفة في اللغة السومرية باسم بالاك (balag) التي تقابل آلة الهارب (harp) بالانكليزية. ويظهر من قوائم الاجور واستلام

الخبز[١١٦] ان عدد هذا الصنف من الكهنة الموسيقيين كان كبيراً جداً. وبجانب المهام الموسيقية لهذا الصنف من الكهنة الموسيقيين فانهم يقومون باعمال اخرى تخص حقول وابنية المعبد وتنظيف قنوات الري لان القسم الاعظم من اراضي دويلات المدن في العصر السومري القديم، يعود الى ملكية المعبد. وكان الكهنة الموسيقيين من هذا الصنف يستلمون لقاء اعمالهم: المواد الغذائية والملابس والاصواف والفضة. هذا واذا كان هذا الموسيقي يقتصر عزفه عند السومريين على آلة بالاك (balag) الوترية، فانه عند البابليين فيما بعد أصبح يعزف على آلات اخرى هي: ليليسو (lilissu) و اوب (ub) وآلا (ala) وميزو (mezu) وخالخالاتو (kalkallatu) وگي - ايرّا (gi- irra)

٣ - گالا - تور (gala- tur):

تدل هذه الكلمة السومرية (gala- tur) على الكاهن الموسيقي الصغير اي المبتدىء والمتدرب.

وتنصرف كلمة نار (nar) وباللغة الاكدية نارو (naru) الى الكاهن الموسيقي الذي يعزف ويغني الالحان السارة المفرحة. ويقسم هذا الصنف ايضاً الى ثلاث درجات هي:

١ - نار - كال (nar- gal):

وتعني هذه الكلمة السومرية الكاهن الموسيقي الكبير للالحان السارة. وهذا الصنف هو اعلى الدرجات اذ انه القائد والخبير الموسيقي الكبير.

٢ - نار (nar)

تدل هذه الكلمة السومرية (nar) وباللغة الاكديه (naru) على الكاهن الموسيقي الذي يأتي بعد ذوي الدرجة الاولى. وهذه الوظيفة الموسيقية في المعبد كانت تشغلها المرأة السومرية ايضاً. ان مجال العمل الموسيقي والغنائي لهذا الصنف هو اوسع بكثير من الكاهن الموسيقي المتخصص بالالحان الحزينة والانشاد الديني. وحول الوضع الاجتماعي لكلا الصنفين من الموسيقيين، تخبرنا النصوص المسمارية القضائية في العراق القديم بان هؤلاء الموسيقيين كانوا يقومون بمهمة المأمور العدلي (ماشكيم maskim) علماً بان المأمورين او المندوبين العدليين هم من اعلى طبقات المجتمع السومري حيث يحضرون المرافعات القضائية وغير ذلك من اعمال المحاكم ويقومون بالتحقيق ايضاً[١١٨]. ان هؤلاء الكهنة الموسيقيين كانوا يستعملون في غنائهم العزف الآلي على مختلف الالات الموسيقية بعكس الكاهن الموسيقي من صنف گالا (gala) الذي يستعمل آلة واحدة في العصر السومري وهي آلة بالاك (balag). اما الالات الموسيقية التي يستعملها

الكاهن الموسيقي من صنف نـار (nar) فهي : الگار (algar) وزامي (Zami) وگـودي (gudi) وميريتوم (miritum) وآلا (ala) واوب (ub) وتيگي (tigi) وليليس (lilis).

ان هذه الوظيفة الموسيقية كان يتوارثها الابناء عن الاباء كـما انها تنتقل في حيـاة صاحبها الى وريثـه او يمكن شراؤهـا . وهذا الصنف من المـوسيقيين كـان يرافق الملوك الاشوريين في حملاتهم العسكرية والاحتفالات بالانتصار .

٣ ـ نار ـ تور (nar-tur) :

تطلق هذه الكلمة السومرية (nar-tur) على الموسيقي الصغير اي المبتدىء . وهناك من الاشارات المسمارية مايثبت الاهتمام بالموسيقيين المبتدئين خاصة اذا كانوا يجيدون الاداء . وخير دليل على هذا القول هو المثل السومري الذي يقول :

«لاتبعد المغني المبتدىء، اذا كان يجيد الاداء»

العازف الملكي :

هذا وبعد انفصال القصر الملكي عن المعبـد، اصبح للقصـر الملكي ومدرستـه موسيقيين تابعين له وهم على غرار موسيقيين المعبد يقسمون الى صنفين هما :

١ ـ العازف الملكي للالحان ويطلق عليه في اللغة السومرية گالا لوگال (gala lugal)

٢ ـ العـازف الملكي للالحـان السارة ويسمى بـاللغة السـومريـة نار لـوگال (nar lugal) . والى هذا الصنف يعود الموسيقيون الذين يرافقون الحملات العسكرية ويشاركون في الاحتفالات بالنصر على الاعداء .

ان وجود موسيقيين لايتبعون المعبد بل يعودون الى قصر الملك تثبته ايضاً ـ اضافة للنصوص المسمارية ـ المشاهد المنحوتة التي ترينا قيام الموسيقيين بالعزف والغناء امام الملك في المناسبات المختلفة[١١٩] .

وهكذا يثبت بالادلة الكتابية المسماريـة التنظيم والتصنيف الفني للمـوسيقيين في العراق القديم قبل مايزيد عـلى (٤٥٠٠) سنة من الآن والعنـاية والاهتمـام بالـطاقات الموسيقية المبتدئة . لقد زودتنا النصوص المسمارية باسماء الموسيقيين العراقيين القدامى الذين عاشوا فيه في فترات سحيقة في القدم تزيد على (٤٥٠٠) سنة من الآن ، ونحيل القارىء الذي يود معرفة اسماء الموسيقيين القدامى من الرجال والنساء، الى الصفحات ٢٥٨ ـ ٢٦٩ من كتابنا تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم .

فرقة الايقاعات علعراقية، خماسي الفنون الجميلة، الرباعي الوتري، ثنائي الناي والطبلة وغير ذلك، هي تعابير لفرق موسيقية معاصرة مؤلفة من آلات متنوعة ومختلفة العدد. والسؤال الذي يطرح نفسه هو هل ان هذه الفرق هي من مبتكرات العصر الحديث وهل هي في اصل تكوينها اوربية ام شرقية؟.. ان دراسة وتتبع الشواهد الاثرية والنصوص المسمارية، تقدم الجواب الصحيح على هذا السؤال. فمن الثابت من النصوص المسمارية التي وردت فيها الاسماء السومرية والاكدية للالات الموسيقية في العراق القديم[١٢٠]، ان عدة فرق موسيقية ذات آلات من فصيلة واحدة او اكثر، تشترك سوية في العزف والغناء في المناسبات المختلفة. كما ان الشواهد الاثرية الاخرى من اختام ومنحوتات وغير ذلك، تثبت هي الاخرى وجود الفرق الموسيقية المختلفة في عدد الالات الموسيقية وانواعها. ان الفرق الموسيقية التي اثبتت النصوص المسمارية وجودها عند السومريين وغيرهم من اقوام العراق القديم هي على سبيل المثال كما يلي:

١ ـ في النصوص المسمارية

الثنائي

هناك ثنائي للايقاعات فقط وثنائي للايقاع والوتريات وثنائي الايقاع والهوائيات ونورد على سبيل المثال الثنائيات التالية :

١ - آلا+ سيمدا ala
+ sim (da) آلة ايقاعية الة ايقاعية

٢ - آلا + اوب ala
+ ub آلة ايقاعية آلة ايقاعية

٣- آلا + شيم ala
+ sem آلة ايقاعية آلة ايقاعية

٤- آلا + خالخالاتو ala
+ kalka llatu آلة ايقاعية آلة ايقاعية

٥ - ليلنيس + اوب lilis +

ub آلة ايقاعية آلة ايقاعية (تمباني)

٦ـ زامزام + zamzam تيگي

+ tigi آله ايقاعية آله ايقاعية

٧ ـ اوب + بالاك ub +

balag آلة ايقاعية آلة وترية

٨ ـ ليليس + بالاك lilis balag+

آلة ايقاعيةآلة وترية(تمباني)

٩ ـ زامزام + گي ـ گيد zamzam gi-gid+

آلة ايقاعية آلة هوائية

ان عدد اسماء الالات الايقاعية السومرية التي وردت في النصوص المسمارية هو(٧) ولكننا لانستطيع في الوقت الحاضر ان نحدد على وجه الدقة والصحة اي اسم ينصرف الى الطبلة او الرق او الطبل او النفارة او الخشابي مثلاً ما عدا آلة التمباني (Timpani) حيث ورد رسمها منقوشاً بجانب اسمها القديم المكتوب بالخط المسماري. ونفس الشيء ينطبق على الالات الوترية والالات الهوائية .

الثلاثي

هناك ثلاثي للايقاعات فقط وثلاثي للوتريات وثلاثي الوتريات والايقاع، كما يتضح ذلك من الامثلة التالية :

١ ـ اوب + آلا +تيگي

ub + ala + tigi

آلة ايقاعية آلة ايقاعية آلة ايقاعية

٢ ـ ليليس + اوب + آلا

lilis ub ala+

آلة ايقاعية آلة ايقاعية آلة يقاعية (تمباني)

ليليس + اوب + زامزام

Lilis +ub +zamzam

٣ ـ (تمباني) آلة ايقاعية آلة ايقاعية آلة ايقاعية

٤ ـ كودي + الكار + زامزام

zamzam +algar + gudi

آلة وترية آلة وترية آلة وترية

٥ ـ تيگي + آلا + بالاك

balag+ala+ tigi

آلة ايقاعية آلة ايقاعية آلة وترية

٦ ـ اوب + آلا + بالاك

balag +ala + ub

آلة ايقاعية آلة ايقاعية آلة وترية

٧ ـ تيگي + الگار + ميريتوم

miritum +algar + tigi

آلة ايقاعية آلة وترية آلة وترية

الرباعي

هناك رباعي للايقاعات والوتريات ورباعي للايقاعات والوتريات والهوائيات كما في الامثله التالية :

١ ـ ليليسو + ميزه + خالخالاتو + بالاك

balag +halhallatu +meze + lilissu

آلة ايقاعية آلة ايقاعية آلة ايقاعية آلة وترية

(ثماني)

٢ ـ بالاك + كودي + اوب + ميزه

xeze +Ub +gudi + galag

آلة وتريه آلة وتريه آلة ايقاعية آلة ايقاعية

٣ ـ ليليس + اوب + بالاك + الگار

algar+balag +ub + lilis

آله ايقاعية آلة ايقاعية آلة وترية آلة وترية

(ثماني)

٤ - ليليس + اوب + بالاك + كودي

gudi +balag +ub + lilis

آله ايقاعية آلة ايقاعية آلة وترية آلة وترية

(ثماني)

٥ - الكار + تيگي + گي - گيد + زامزام

zamzam +gi-gid +tigi + algar

آلة وترية آلة ايقاعية آلة هوائية آلة ايقاعية

السداسي

يوجد سداسي للوتريات والايقاعات مؤلف من ثلاث آلات وتريه وثلاث آلات ايقاعية كما يلي:

بالاك + الكار + ميريتوم + سيم +آلا+ تيگي

tigi +ala +sim + miritu +algar +balag

وترية وترية وترية ايقاعية ايقاعية ايقاعية

السباعي

هناك سباعي للوتريات والايقاعات تغلب فيه الالات الوترية وآخر بالعكس، كما يوجد سباعي الالات الوترية والايقاعات والهوائيات كما يتضح ذلك من الامثلة التاليه :

١ - بالاك + زامي + انگار + ميريتوم + ليليس + خاخار + سابيتوم

Sabitum + Har — Har+ lilis + miritum+ algar + zami + balag

وتريه وترية وترية وترية ايقاعية ايقاعية

٢ - بالاك - دي + خاخار + اوب + ميزه + زامي + الگار + گردي

gudi + algar+ zami + meze + ub + Har — Har+ balag — di

آلة ايقاعية ايقاعية ايقاعية ايقاعية وترية وترية وترية

٣ - مالگاتوم + ادب + تيگي + زامزام + گي - كيد

gi — gid + Zamzam + tigi+ + malgatum

آلة ايقاعية ايقاعية ايقاعية ايقاعية هوائيه

شيـــركيـــدا + بـــالبـــالـــه

Sirgidda + balbale+ +

آلة غير معروفة آلة غير معروفة.

التساعي

وهذه الفرقة مؤلفة من خمس آلات وترية واربه آلات ايقاعية وكما يلي :

زامي	+ الكار	+ بالاك	+ خاخار	
Zami	algar +	balag+	Har -— Har+	
آلة وترية.	وترية	وترية	ايقاعية	
ليليس +	سابيتوم +	ميريتوم +	آلا +	سيمدا
Lilis	Sabitum+	miritum+	ala+	sim(da)+
آلة ايقاعية	وترية	وترية	ايقاعية	ايقاعية
(تمباني)				

هذاإن التوراة (العهد القديم) قد اوردت اسماء الالات الموسيقية للفرقة المعروفة باسم اوركسترا نبوخذ نصر[١٢٢] والمؤلفة من الوتريات والهوائيات والايقاعات . إن اقدم الاسماء لهذه الالات الموسيقية قد وردت في التوراة باللغة الآرامية التي حلت محلها العبرية بالاسماء التالية :

kare na, mash'rokitha, kath• ros,

Sab•ka, p•santerin, sum ponxah

اما الترجمة السبعينية الاغريقيةللتوراة فقد اوردت اسماء الآت اوركسترا نبوخذ نصر كما يلي :

salpinx, syrinx, sambuke, psalterion, sumphonia.

واوردت الترجمة العربية للتوراة اسماء هذه الالات الموسيقية بالشكل التالي :

« . . . عندما تسمعون صوت القرن والناي والعود والرباب والسنطير والمزمار وكل انواع العزف . . . »

والترجمات الانكليزية للتوراة قد اوردت اسماء الالات الموسيقية لاوركسترا نبوخذ نصر باسماء انكليزية مختلفة ومتباينة وكما يلي :

1 — Wicklif and Hereford:

trump, pipo, harpe, Sowtrie, sambuke, symphony

2 — Genevan Version:

Cornet, trumpet, harpe, sackebut, psalterie, dulcimer

3 — Authorised Version:

Cornet, flute, harp, sackbut, psaltery, dulcimer

4 — Revised Version:

Cornet, flute, harp, sackbut, psaltery, dulcimer (or bagpipe)

اما گالبن فقد ترجم اسماء الالات الموسيقية الواردة في التوراة والمذكورة اعلاه بما يلي :

«at what time ye hear the sound of the trumpet, flute, lyre, rote, psaltery and the full consort, even of all kinds of music».

هذا ورغم الاختلاف الواضح اعلاه في ترجمة اسماء الالات الموسيقية لاوركسترا نبوخذ نصر الواردة في التوراة الى اللغات الاوربية والعربية الحديثة ، فان ذلك لايؤثر على وجود فرقة موسيقية عند البابليين في عهد نبوخذ نصر (٦٠٤ - ٥٦٢ ق . م) اي للفترة (٢٥٨٨ - ٢٥٤٦) سنة قبل الآن .

وعلى ضوء كل ماتقدم من اشارات في النصوص المسمارية للفرق الموسيقية في العراق القديم ، نستطيع ان نقول ان آلات الايقاع هي البارزة من حيث العدد . والجداول التاليه تثبت وتوضح بالارقام هذا القول :

جدول رقم (٨)
الثنائي

تسلسل	الفرقة الموسيقية	عدد الالات الايقاعية	عدد الالات الوترية	عدد الالات الهوائية	الملاحظات
١	ثنائي	٢			من (٩) فرق ثنائية يوجد :
٢	ثنائي	٢			(٦) ثنائي الايقاعات
٣	ثنائي	٢			(٢) ثنائي الايقاع والوتريات
٤	ثنائي	٢			(١) ثنائي الايقاع والهوائيات
٥	ثنائي	٢			
٦	ثنائي	٢			من (١٨) آلة لهذه الثنائيات توجد :
٧	ثنائي	١	١		(١٥) آلة ايقاعية
٨	ثنائي	١	١		(٢) آلة وترية
٩	ثنائي	١		١	(١) آلة هوائية
		١٥	٢	١	

جدول رقم (٩)

التسلسل	الفرقة الموسيقية	عدد الالات الايقاعية	عدد الالات الوترية	عدد الالات الهوائية	الملاحظات
١	ثلاثي	٣			من (٧) فرق ثنائية يوجد :
٢	ثلاثي	٣			(٣) ثلاثي الايقاعات .
٣	ثلاثي	٣			(٣) ثلاثي الوتريات .
٤	ثلاثي		٣		(١) ثلاثي الوتريات والايقاع
٥	ثلاثي	٢	١		من (٢١) آلة لهذه الثلاثيات توجد
٦	ثلاثي	٢	١		(١٤) آلة ايقاعية .
٧	ثلاثي	١	٢		(٧) آلة وترية .
		١٤	٧		

جدول رقم (١٠)

الرباعي

التسلسل	الفرقة الموسيقية	عدد الالات الايقاعية	عدد الالات الوترية	عدد الالات الهوائية	الملاحظات
١	رباعي	٣	١		من (٢٠) آلة لهذه الرباعيات توجد :
٢	رباعي	٢	١		(١١) آلة ايقاعية
٣	رباعي	٢	٢		(٨) آلة وترية
٤	رباعي	٢	٢		(١) آلة هوائية
٥	رباعي	٢	١	١	
		١١	٨	١	

جدول رقم (١١)

السداسي

التسلسل	الفرقة الموسيقية	عدد الالات الايقاعية	عدد الالات الوترية	عدد الهوائية	الملاحظات
١	سداسي	٣	٣	٣	

جدول رقم (١٢)

السباعي

التسلسل	الفرقة الموسيقية	عدد الالات الايقاعية	عدد الالات الوترية	عدد الالات الهوائية	الملاحظات
١	سباعي	٢	٥		
٢	سباعي	٤	٣		
٣	سباعي	٤		١	في هذا السباعي توجد آلتان لايمكن تحديد نوعهما
		—	—	—	
		١٠	٨	١	من (١٩) آلة لهذه السباعيات : (١٠) آلة ايقاعية (٨) آلة وترية (١) آلة هوائية

جدول رقم (١٣)

التساعى

التسلسل	الفرقة الموسيقية	عدد الالات الايقاعية	عدد الالات الوترية	عدد الالات الهوائية	الملاحظات
١	تساعي	٤	٥		

نستخلص من هذه الجداول ان مجموع الالات الموسيقية للفرق الواردة فيها على ضوء النصوص المسمارية ، هو (٩٥) آلة موسيقية ، من ضمنها (٥٧) آلة ايقاعية و(٣٣) آلة وترية و (٣) آلة هوائية و (٢) آلتان لايمكن تحديد نوعهما ، اي ان الالات الايقاعية لها الاكثرية .

٢ ـ في القطع الاثرية

بعد أن استعرضنا الفرق الموسيقية في العراق القديم على ضوء النصوص المسمارية ، نلقي الضوء على انواع القطع الاثرية المختلفة من اختام اسطوانية وألواح فخارية ومنحوتات وغيرذلك وهي على سبيل المثال كما يلي :

الثنائي

لعل من اكثر القطع الأثرية التي تحمل مشاهد الفرق الموسيقية في العراق القديم من عصور مختلفة ، هي الاثار التي نقشت عليها مشاهد الثنائي الموسيقي بتكويناته المختلفه. فهناك ثنائي يتألف من آلتين من نفس النوع مثل ثنائي العود وثنائي الكنارة وثنائي الجنك وثنائي الناي او ثنائي يتألف من التين وتريتين مختلفتين مثل ثنائي العود والكنارة والجنك . وهناك ثنائي الايقاعات من التمباني والكوسات (سيمبال) . وثنائي الايقاع والوتريات مثل ثنائي الدف والعود وثنائي الكنارة والدف وثنائي الكنارة والصلاصل وثنائي الطبل والجنك وثنائي الجنك والمضارب الرنانة كما يوجد ثنائي الايقاع والهوائيات مثل الطبل والمزمار المزدوج. ويوجد ايضاً ثنائي الوتريات والهوائيات مثل : ثنائي الكنارة والناي وثنائي الكنارة والمزمار المزدوج ، ثنائي العود والمزمار المزدوج ، ونأتي الآن على شرح القطع الاثرية المحتوية على مشاهد الانواع المختلفة من الثنائي الموسيقي في العراق القديم :

ثنائي آلتين من نفس النوع :

في القاعة البابلية من المتحف العراقي عرض قرص طيني يحمل مشهداً بارزاً للرقص والموسيقى يتألف من امرأتين عاريتين وثلاثة راقصين وضعوا على رؤوسهم أقنعه من رؤوس الحيوانات وعازفين يعزفان على العود، وقد وقفا على منصة صغيرة واثنى كل واحد منهما كلا الساقين الى الخارج للدلالة على الرقص. ويستعمل كل عازف منهما يده اليمنى للعزف على اوتار العود أما اليد اليسرى فيستعملها للضغط على الاوتار في الابعاد المحددة لاخراج النغم المطلوب والتحكم في الصوت. ويرجع زمن هذا الثنائي للعود الى عصر سلالة

حمورابي (١٨٥٠ - ١٥٣٠ ق.م)

اما ثنائي الكنارة فنشاهده على كسرة من الفخار المزجج تعود الى العصر الآشوري الحديث (٩١١ - ٦١٢ق.م) عثر عليها في مدينة آشور. لم يبق من المشهد المنقوش على هذه القطعة الفخاريه سوى جظء من قرص في داخله نجمة ويتجة الى القرص عازفان كل واحد منهما يعزف على آلة الكنارة . العازف الموجود في الوسط يحمل الكنارة امام صدره باتجاه نزلت فيه الاوتار من اعلى الى اسفل ويعزف عليها بأصابع كلتا اليدين . الصندوق الصوتي للآلة صغير ومستطيل. اما الجزء المتبقي من الكنارة الثانية، فيدل على ان العازف قد أمسكها امام جسمه ولكن بصورة مائلة الى الخلف قليلاً كما ان الآلة اكبر حجماً من الكنارة الاولى. والكنارتان في هذا الاثر من نوع واحد كما ان طريقة العزف عليهما هي واحدة. والفرق الوحيد بينهما هو ان اوتار الكنارة الخلفية تنتهي عند الحافة السفلى للصندوق الصوتي واوتار الكنارة الامامية تنتهي عند الحافة العليا لصندوقها الصوتي .

وثنائي الجنك (harp) نجده في منحوتة جدارية من الرخام عثر عليها في قصر الملك الاشوري آشورناصر بال (٨٨٣ - ٨٥٩ق.م) في نمرود (كالح) وهي موجودة في المتحف البريطاني في لندن . يمثل مشهد هذه المنحوتة الجدارية الملك آشور ناصر بال الثاني مع الاسد وقد وقف في حضرته رجال الحاشية والخدم واثنان من العازفين على آلة الجنك. ويحمل كل عازف آلته على جنبه الايسر بواسطة نطاق ويسندها بذراعه الايسر بحيث يكون الصندوق الصوتي في وضع افقي وحامل الاوتار في اتجاه علوي مستقيم . ويستعمل كل عازف في هذا الثنائي مضرباً طويلاً أمسكه بيده اليمنى اما اليد اليسرى فيضعها العازف على الاوتار التي بلغ عددها في هذه الآلة هنا (١٢) وتراً.

وهناك ثنائي آخر لآلتي الجنك (harp) نشاهده في منحوتة جدارية من الرخام تعود لزمن الملك الاشوري سنحاريب (٧٠٤ -٦٨١ق .م) عثر عليها في نينوى . صور الفنان في هذا المشهد هجوم الجيش الاشوري على أرض العدو وقطعهم للنخيل. وفي الافريز الأسفل من المنحوتة نشاهد مجموعة من الاسرى. وفي الجهة الاخرى يوجد حصن يقع على النهر وامامه رجلان يعزف كل واحد منهما على آلة الجنك (harp) وهي مجموعة بصورة أفقية. وقد عملت هذه الآلة هنا بشكل زاوية قائمة ويكاد يكون الساق الحامل للاوتار مساوياً للصندوق الصوتي في الطول وقد ثبتت الأوتار بصورة مائلة جداً بعكس امثلة اخرى حيث تكاد تكون الاوتار افقية وموازية للصندوق الصوتي .

ثنائي الناي :

عثر في نمرود (كالح) الواقعة على بعد ٣٥ كيلو متر من نينوى، على ختم منبسط صغير يرجع زمنه الى سنة ٦٤١ ق .م. نقش على هذا الختم مشهد لاثنين من العازفين حيث يعزف كل واحد منهما على آلة الناي .

ثنائي الايقاع والوتريات :

تشير الاثار الخاصه بثنائي الايقاع والوتريات الى تنوع آلات الايقاع وتنوع الالات الوترية . فبالنسبة لالات الايقاع هناك الدف، الطبل، الصلاصل، والمضارب الرنانه. أما الالات الوترية في هذا النوع من الثنائي فهي العود، الكناره، والجنك. ونستعرض فيما يلي الانواع المختلفه من هذا الثنائي. ففي مدينة لارسا (الاسم الحديث سنكره) في محافظة ذي قار، وجد لوح طيني صغير نقل الى متحف اللوفر[٤٠](غ١) بباريس يحتوي على مشهد بارز لأمرأة تعزف على الدف المستدير ويقابلها عازف على العود وكلاهما يعزفان وهما في حالة الرقص كما يتضح هذا من وضعية جسم العازفين وحركتهما .

وثنائي الكناره والدف نشاهده منقوشاً في لوح طيني موجود في متحف الشرق الادنى ببرلين الديمقراطية[٤١] وهو يحتوي على مشهد بارز لامرأة عارية تقف على منصة صغيرة وهي تعزف على كنارة صغيرة في وضع أفقي ومسندة بالكتف واليد اليسرى للعازفة التي ادارت برأسها الى اليمين حيث تنظر الى رجل يرافقها في العزف على الدف المستدير (شكل ٧) ويبلغ عدد أوتار هذه الكنارة اليدويه الصغيرة (٤) أوتار استناداً الى اللفائف الاربع المثبته بحامل الاوتار العلوي. وتستعمل عازفة الكنارة مضراباً صغيراً للنبر على الاوتار وقد مسكته بين أصبعي يدها اليمنى. وفي متحف اللوفر[٤٢] يوجد لوح طيني اشتراه المتحف المذكور سنة ١٩١٤ يحمل مشهداً بارزاً يشبه في الموضوع والوضعيه الاثر المذكور سابقاً والموجود في متحف برلين الديمقراطيه، اذ نشاهد فيه امرأة عارية تقف على منصة صغيرة وهي تعزف على الكنارة ويقابلها رجل يرافقها في العزف على الدف. والعازفان هما أيضاً في حالة الرقص كما يتضح ذلك من حركات أعضاء جسم العازفين .

أما ثنائي الجنك (harp) والطبل فنشاهده في منحوته جداريه رخاميه تعود لزمن الملك الاشوري آشوربانيبال (٦٦٨ ـ ٦٢٦ق .م) عثر عليها في القصر الشمالي في نينوى[٤٣] وقد نقلت الى المتحف البريطاني في لندن . وثق الفنان الاشوري بالصورة والكلمة حادثة شرب الملك آشوربانيبال نخب انتصاره على الملك العيلامي تي ـ او ـ مان الذي علقوا رأسه المقطوع بواسطة حلقه ربطت بغصن احدى شجرات الحديقه الملكية. ان الملك يشرب مع زوجته على انغام

الانتصار التي يعزفها ثنائي الجنك (harp) والطبل .

وهناك ثنائي الكنارة والصلاصل نشاهده في لوحه مطعمة بالاحجار المختلفة تعود لصور الصندوق الصوتي لكنارة عثر على اجزاء قليلة منها في اور[١٤٤]. يمثل المشهد حفل عزف تشترك فيه حيوانات حيث يعزف الحمار على كنارة كبيرة مستقره على الارض وقد وضع صندوقها الصوتي بهيئة الثور وجلس قباله ابن آوى الذي رفع بيده آلة الصلاصل (Sistrum) وقد وضع على ركبته آلة ايقاعية . وهذا الاثر يعود الى سلاله اور الاولى حوالي ٢٤٥٠ ق . م . وهناك اثر آخر يرينا ثنائي الكنارة والصلاصل وهو عبارة عن ختم اسطواني[١٤٥] اشتراه متحف اللوفر بباريس في سنة ١٨٩٣ . يمثل مشهد هذا الختم الاسطواني الالهة عشتار[١٤٦] جالسة على الاسد ويقابلها رجل ملتحي يعزف على الآلة الوترية المعروفه باسم الكناره وهو في حالة الجلوس. وخلف عازف الكنارة يجلس عازف آخر يعزف على الة الصلاصل (Sistrum) . وهذا الختم يعود الى العصر الاكدي .

والآلة الوترية الجنك (harp) كانت ترافق آلة من فصيلة الالات المصوته بذاتها وهي المضارب الرنانه حيث نرى مثل هذا الثنائي منقوشاً على ختم اسطواني عثر على طبعته الطينية في اور[١٤٧]. نقش على هذا الختم مشهد لحفل شراب وعزف موسيقي اشتركت فيه حيوانات مختلفه. اما الالات المستعملة هنا فهي الجنك (harp) والمضارب الرنانه. ويرجع زمن هذا الاثر السومري الى عصر سلالة اور الاولى في حدود ٢٤٥٠ ق .م. وهناك ثنائي آخر لآلة الجنك والمضارب الرنانه نجده منقوشاً على ختم اسطواني[١٤٨] من العصر الاكدي (٢٣٥٠ - ٢١٧٠ق .م). يحتوي المشهد المنقوش على هذا الختم، على اله محارب وقد وقف الى يساره عازف على آلة الجنك (harp) وعازف آخر على آلة المضارب الرنانة. وآلة الجنك في هذا الختم الاكدي لاتختلف من حيث الشكل العام ومن حيث طريقة العزف عن آلات الجنك العائدة للعصر السابق وهو عصر سلالة اور الاولى . ويبلغ عدد اوتار هذه الآلة (٧) اوتار والعزف عليها بدون ريشه (مضراب) اي بوساطة الأصابع المجردة .

ثنائي الايقاع والهوائيات :

عثر في آشور[١٤٩] على كسرة من الفخار المزجج عليها بقايا مشهد ديني يتألف من مبخرة تقترب منها يد انسان ثم منضدة قرابين ويلي ذلك وردة او مروحة تخيلية فوقها قرص الشمس الطائر وبالقرب منه بقايا يدين تمسك المزمار المزدوج ثم يلي ذلك القسم العلوي من شخص مع يده اليسرى التي يقرع بها على طبل لم يبق اثر منه الا ان وضعية اليدين تشير الى ذلك بكل

وضوح . ويرجع زمن هذا الأثر الى العصر الاشوري الحديث (القرن العاشر - ٦١٢ق .م) . هذا وقد جاءتنا من بابل[١٠٠] والوركاء[١٠١] ومدن اخرى مجموعة كبيرة من الالواح الطينية المحتوية على ثنائي الطبل والمزمار المزدوج علماً بان القسم الغالب من العازفين من النساء[١٠٢] ويرجع زمن هذه الاثار الموسيقيه الى العصر السلوقي والفرثي (٣٢٢ -١٣٥، ٢٤٧ق . م -٢٢٦م).

ثنائي الوتريات والهوائيات :

عثر في اور[١٠٣] على ختم اسطواني يعود الى عصر سلالة اور الاوى ، يتألف موضوعة من افريزين . في الافريز العلوي مشهد شراب ، اما الافريز السفلي فيحتوي على مشهد للرقص والموسيقى التي يقدمها ثنائي الكنارة والناي وفي نمرود[١٠٤] عثر على دلاية ذات سلسلة ذهبية في قبر وجد في احدى غرف القصر الشمالي الغربي ويعود هذا القبر - حسب رأي المنقب مالوان زوج الكاتبة العالمية للقصة البوليسية اكاثا كريستي - الى احدى الاميرات الاشوريات نقش على هذه الدلالية مشهد موسيقي اشتك فيه شخصان واقفان كل واحد يقابل الآخر . الشخص الايمن يعزف على المزمار المزدوج والشخص الثاني يعزف على الكنارة[١٠٥] .

واضافة الى ثنائي الكنارة والمزمار ، يوجد ثنائي العود والمزمار المزدوج . فمن الوركاء[١٠٦] جاءتنا دمية طينية تمثل امرأتين واحدة تعزف على المزمار المزدوج والثانية تعزف على العود ذي العنق الطويل الذي يحتوي على (٣) مفاتيح (ملالي) . وهذا هو اول واقدم اثر يرينا وجود الملاوي في العود القديم الذي يعود الى العصر السلوقي (٣٢٢ - ١٣٥ ق . م) وهو العصر الذي اعقب وفاة الاسكندر الكبيرة المقدوني . إن جميع الاثار الموسيقية الخاصة بالعود والتي تعود الى حضارات وادي النيل وايران وتركيا وسوريا ولبنان وفلسطين والجزيرة العربية وبلاد الاغريق والرومان قد جاءت خالية من المفاتيح (الملاوي) الامر الذي يجعل العراق حائزاً بتعصب السبق في هذا الموضوع المهم بالنسبة للعود .

ثنائي الايقاع والالات المصوتة بذاتها :

ان الآلة الايقاعية الجلدية المعروفة باسم التمباني (Timpani) التي لاتخلو منها الاوركسترا، نجدها في لوح طيني عثر عليه في لارسا (سنكره) بمحافظة ذي قار ويعود الى العصر البابلي القديم (١٩٥٠ -١٥٣٠ق .م) وهو موجود في المتحف البريطاني[١٠٧]. ويرافق عازف التمباني عازفة على الكوسات (سيمبال). ويعزف هذا الثنائي موسيقاه في

الوقت الذي يقوم فيه شخصان بالملاكمه وهكذا يتألف موضوع هـذا الاثر البـابلي من الرياضة بمصاحبة الموسيقى .

الثلاثي

ان الاثار الموسيقية التي ترينـا الثلاثي في العـراق القديم، تعلمنـا بوجـود ثلاثي الايقاعات وثلاثي الوتريات والايقاع وثلاثي الوتريات والهوائيات كما سنرى في الامثلة التالية :

ثلاثي الايقاعات :

توجد في المتحف العراقي /القاعة السومرية، جرة فخارية تحتوي على نقوش ملونة باللون القرمزي، عثر عليها خلال تنقيبات البعثة الامريكية لجامعة شيكاغو، في تل اجرب الواقع في محافظة ديالى[١٥٨]. يمثل المشهد المرسوم على هذه الجرة الفخارية السومرية، ثلاث نسوة عاريات يحملن دفاً او طبلاً يدوياً. وكل امرأة تقرع على آلتها بوساطة عصا اومضرب طويل أمسكته بيدها اليمنى .

ثلاثي الايقاعات والوتريات :

نشاهد في الافريز الاسفل المنقوش على ختم اسطواني سومري عثر عليه في اور[١٥٩]، رجلاً جالساً يعزف على كنارة كبيرة مستقرة على الارض وهي بهيئة الثور ويقف خلفه عازف على المضارب الرنانة. ويقف أمام عازف الكنارة عازف آخر على المضارب الرنانة وامامه وقف المغني الذي رفع يديه للفرقعة بأصابعه .

وفي قاعة العرش من القصر الشمالي الغربي في نمرود والعائد الى الملك الاشوري آشور ناصر الثاني (٨٨٣ ـ ٨٥٩ق .م) عثر على منحوتة جدارية رخامية نقلت الى المتحف البريطاني[١٦٠]. يمثل مشهد هذه المنحوتة الملك المذكور في عربته الملكية وامامه في الاعلى عازفة على الدف المستدير واثنان من العازفين على الجنك (harp) وهم يعزفون للمحاربـين الاشوريين الذين يرقصون وبيدهم بعض رؤوس العدو المقطوعة .

ثلاثي الوتريات والهوائيات :

توجد في المتحف البريطاني منحوتة جدارية رخامية عثر عليها في نينوى[١٦١] وهي تعود الى زمن الملك الاشوري آشور بانيبال (٦٦٨ ـ ٦٢٦ ق .م) من جملة مايضمه مشهد هذه المنحوتة ، ثلاثة عازفين على ثلاثة آلات موسيقية مختلفة هي الكنارة والجنك (harp) والناي .

الرباعي

رباعي الايقاعات والوتريات نجده منقوشاً على منحوتة جدارية رخامية عثر عليها في نينوى[١٦٢] ونقلت الى متحف اللوفر بباريس وهي تعود ايضاً الى زمن الملك الاشوري آشوربانيبال. هذا الرباعي هنا هو الرباعي العسكري الذي يقدم الموسيقى والغناء في قلب المعركه بين الجيش الاشوري والعدو. ويتألف هذا الرباعي من عازف على الدف المستدير الكبير وعازف على الكوسات (سيمبال) واثنين من العازفين على الكناره وكنارة كل عازف تختلف عن كنارة العازف الآخر من حيث الشكل العام للآلة .

ومن عهد الملك الاشوري سنحاريب (٧٠٤ - ٦٨١ق .م) جاءت منحوتة جدارية رخامية عثر عليها في نينوى[١٦٣] ونقلت الى متحف الشرق الادنى ببرلين الديمقراطية . تحتوي هذه المنحوتة على رباعي موسيقي مؤلف من (٣) عازفين على الدف المربع والرابعة امرأة تعزف على الكوسات (سيمبال) .

الخماسي

خماسي العود والدف نجده منحوتاً على اثر من النوع المعروف باسم حجر الحدود (كودورو)[١٦٤] ويعود للملك الكاشي مليشيخو (١١٨٨ -١١٧٤ق .م)، ومن ضمن ماهو منحوت على هذا الاثر مشهد لاربعة من العازفين على العود ذي العنق الطويل وعازف خامس على الدف المستدير. لقد وضع العازفون الصندوق الصوتي للعود على الجهة اليمنى من الصدر وأمسكوا عنق العود بصورة مائلة الى الاعلى طبقاً للطريقة المألوفة في العصر الكاشي الذي اعقب عصر سلالة حمورابي .

السباعي

سباعي الوتريات والايقاعات نحته الفنان الاشوري على منحوتة جدارية رخامية تعود لزمن الملك الاشوري سنحاريب (٧٠٤ -٦٨١ق .م)، عثر عليها في نينوى[١٦٥] ونقلت الى المتحف البريطاني. يمثل مشهدها مجموعة من العازفين على آلات موسيقية مختلفة، أربعة منهم يعزفون على نوع واحد من الآلة الوترية المعروفة باسم الجنك (harp) التي يحملونها بوضع افقي ويعزفون عليها باستعمالهم المضرب الطويل. ويشاركهم في العزف (٣) عازفون آخرون، اثنان منهم ينقران على الدف المستدير والثالث يعزف على الكوسات (سيمبال) .

ان الفرق الموسيقية المختلفة (ثنائي - سباعي) المذكورة اعلاه يوضحها بصورة

شاملة مع عصورها التاريخية وانواع آلاتها الموسيقية، الجدول التالي رقم (١٤).

جدول رقم (١٤)

التسلسل	الفرقة الموسيقية	عدد الالات الايقاعية	عدد الالات الوترية	عدد الالات الهوائية	عدد الالات المصوتة بذاتها	التاريخ	الملاحظات
١	ثنائي		٢عود		بابلي قديم	من ماري	
٢			٢كنارة			آشوري حديث	من آشور
٣			٢جنك			آشور ناصربال	من نمرود
٤			٢ جنك			سنحاريب	من نينوى
٥			٢ عود وكنارة			كوريكالزو	مجهول
٦			٢عود وكنارة			كوريكالزو	من الوركاء
٧			٢ كنارة وجنك			آشوربانيبال	من نينوى
٨		٢ناي		آشوري حديث	من نمرود		
٩		١دف	١عود			بابلي قديم	من لارسا
١٠		١دف	١كنارة				مجهول
١١		١دف	١كنارة				مجهول
١٢		١طبل	١جنك			آشوربانيبال	من نينوى
١٣			١كنارة		١ صلاصل	سلالة اور الاولى	من اور
١٤			١كنارة		١صلاصل	العصر الاكدي	مجهول
١٥			١ جنك	١مضارب	سلالة اور الاولى		
١٦			١ جنك		١مضارب رنانة	العصر الاكدي	مجهول
١٧		١ طبل		١مزمار مزدوج		آشوري حديث	من آشور
١٨		١ طبل		١مزمار مزدوج		العصر السلوقي	بابل
١٩		١ طبل		١مزمار			الوركاء
٢٠		١ طبل		١ مزمار			سلوقيا

				مزدوج			
٢١		١ طبل		١ مزمار مزدوج			سلوقيا
٢٢		١ طبيل		١ مزمار مزدوج		الوركاء	
٢٣		١طبل		١مزمار مزدوج			مجهول
٢٤	ثنائي	١طبل		١مزمار مزدوج		العصر السلوقي	مجهول
٢٥		١ طبل		١مزمار مزدوج			مجهول
٢٦			١كنارة	١ ناي		سلالة اور الاولى	من اور
٢٧			١ كنارة	١مزمار مزدوج		آشوري حديث	من نمرود
٢٨			١عود	١مزمار مزدوج		العصر السلوقي	من الورقاء
٢٩		١تمباني			١سيمبال	بابلي قديم	في لارسا
٣٠	ثلاثي	٣دف				فجر السلالات الاول	من تل اجرب (منطقة ديالى)
٣١			١ كنارة		١مضارب رنانه	سلالة اولا الاولى	من اور
٣٢		١ دف	٣جنك			آشور ناصر بال الثاني	من نمرود
٣٣			٢ كنارة وجنك	١ ناي		آشور بانيبال	من نينوى
٣٤	الرباعي	١ دف	٢ كنارة		١سيمبال	اشور بانيبال	من نينوى
٣٥		٣ دف			١ سيمبال	سنحاريب	من نينوى
٣٦	الخماسي	١ دف	٤عود			مليشيخو	من سوسه
٣٧	السباعي	٢.دف	٤جنك		١ سيمبال	سنحاريب	من نينوى
		٢٥	٤١	١٥	٩		

ان القاء نظرة سريعة على هذا الجدول تقودنا الى استنتاج النقاط التالية :

١ ـ ان الفرق الموسيقية كانت منتشرة في عموم العراق القديم من شماله الى جنوبه .

٢ ـ ان الثنائي الموسيقي هو الطاغي على بقية الفرق الموسيقية من حيث العدد . فمن مجموع (٣٧) فرقب نرى ان عدد الثنائي منها هو (٢٩) .

٣ ـ ان الالات الوترية في الفرق المختارة اعلاه هي الاكثر من حيث العدد، اذ يبلغ عدد الالات الوترية فيها (٤١) آلة ثم تليها الالات الإيقاعية حيث يبلغ عددها (٢٥) آلة ثم تأتي بعدها الالات الهوائية اذ ان عددها (١٥) آلة واخيراً الالات المصوتة بذاتها وعددها (٩) آلات .

٤ ـ ان توزيع عدد الالات الموسيقية حسب انواعها كالاتي :

(أ) الالات الايقاعية وعددها (٢٥) آلة موزعة كما يلي :

دف ١٤

طبل ١٠

تمباني ١

(ب) الالات الوترية وعددها (٤١) آلة موزعة كما يلي :

عود ١٠

كنارة ١٥

جنك ١٦

(ج) الالات الهوائية وعددها (١٥) آله موزعة كما يلي :

ناي ٤

مزمار مزدوج ١١

(د) الالات المصوتة بذاتها وعددها (٩) آلات موزعة كما يلي :

كوسات (سيمبال) ٤

مضاربسرنانة ٣

صلاصل ٢

ان هذا الاستعراض السريع لـلامثلة المختارة من الفـرق الموسيقيـة الواردة في النصـوص المسمارية والمنقوشة على القطع الاثرية، قد اثبتت بوضوح ان الفرق الموسيقية ليست من منجزات العصر الحديث بل هي من منجزات حضارة العراق القديم في عصور سحيقة في القدم. وهكذا تثبت فرقة الايقاعات العراقية وخماسي الفنون الجميلة وغيرها من الفـرق، التواصـل الحضاري

للحياة الموسيقية في عراق حمورابي والعراق الجديد .

اسماء الموسيقيين في الكتابات المسمارية

إن أسماء الموسيقيين في العراق القديم كانت غير معروفة لدى الكثيرين حتى وقت قريب، بعكس الحال بالنسبة لاسماء الموسيقيين المصريين[١٦٦] القدماء والاغريق[١٦٧] والبيزنطيين [١٦٨]، حيث انها معروفة منذ زمن طويل ومذكورة في المراجع التي عالجت الحياة الموسيقية لدى هذه الشعوب. ويعود الفضل في جمع ونشر اسماء الموسيقيين في العراق في عصور ماقبل الاسلام الى الدكتورة هارتمان[١٦٩] تلميذة البروفسور شتاودر . ويستفاد من النصوص المسمارية ان اكثر الموسيقيين في العراق القديم كانوا من الكهنة ورجال الدين العاملين في المعبد، كما كان هناك بعض الموسيقيين الذين يمارسون مهناً اخرى لاعلاقة لها بالمعبد من الناحية الدينية، الا انهم يستدعون للمشاركة في العزف والغناء في المناسبات التي تستدعي ذلك . ونورد فيما يلي اسماء الموسيقيين منذ عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ -٢٥٠٠ق .م) لغاية عصر ايسن - لارسا (١٩٥٠ - ١٨٣٠ ق .م) مرتبة حسب تسلسل هذه العصور التاريخية في الجداول التالية :

جدول رقم (١٥)

عصر فجر السلالات الثاني

(٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق .م)

التسلسل	اسم الموسيقي	الصنف	المدينة	الملك	الملاحظات
١	يا -پاب -بيل -كا -گير -گال	نار	لكش		

جدول رقم (١٦)
عصر فجر السلالات الثالث
(٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ق.م)

التسلسل	اسم الموسيقي	الصنف	المدينة	الملك	الملاحظات
١	آد - دا	گالا	فاره		
٢	آ - دي - تي	=	=		
٣	آ - نو - كوش	=	=		
٤	گام - گام	=	=		
٥	اين .بها .اي	=	=		
٦	اور - تور	=	=		
٧	كا - او - زا	=	=		
٨	كالام	=	=		
٩	كين - نير - زي	=	=		
١٠	نين - گو - گال	=	=		
١١	نين - توك - گو	=	=		
١٢	نير - گو - گال	=	=		
١٣	ساك - لول	=	=		
١٤	سال - شو - لو - مو				
١٥	- نون - سود	نار	=		
١٦	آن - اور - شو	=	=		
١٧	دي - اوتو - مو - تار	=	=		
١٨	هار - تود - سود	=	=		
١٩	اينيم - ني - زيد	=	=		
٢٠	لوم - ما	=	=		
٢١	لو - ليل	=	=		
٢٢	مس - كار - لي	=	=		

٢٣	مس ـ اود ـ با	=	=		
٢٤	سود ـ اور ـ ساك	=	=		
٢٥	شش ـ آما ـ نا	=	=		
٢٦	اولا ـ لاما	=	=		
٢٧	اين ـ نام ـ آزو ـ شو	بالاك دي	=		امرأة
٢٨	لو ـ زي	كالا	لكش	اين اين تازري	
٢٩	كابيدوك	=	=	=	
٣٠	كال ـ سي	=	=	لوگالاندا	
٣١	دو ـ دو	نار	=	=	
٣٢	اور ـ نين ـ گير ـ سو	=	=	=	
٣٣	گال ـ سي	كالا	=	=	
٣٤	شوبور ـ با ـ با	=	=	=	
٣٥	گير ـ نون	=	=	=	
٣٦	لوگال ـ شاك ـ لال ـ توك	=	=	=	
٣٧	شوبور ـ با ـ با	=	=	=	
٣٩	اور ـ آب ـاير ـ نون	=	=	=	
٤٠	اور ـ شوبور	=	=	=	
٤١	كير ـ نون	=	=	=	
٤٢	لوكال ـ ادين ـ ني	=	=	=	
٤٣	نين ـ اي ـ بالاك ـ ني ـ دوك	=	=	=	أمرأة
٤٤	لو ـ زي	=	=	=	
٤٥	شوبور ـ با ـ با	=	=	=	
٤٦	لوكال ـ شاك	نار گال	=	=	
٤٧	دو ـ دو	نار	=	=	
٤٨	اور ـ نين ـ گير ـ سو	=	=	=	
٤٩	اور ـ اي	گالاماخ	=	اوروكاجينا	
٥٠	نين ـ اي ـ بالاك ـ ني ـ دوك گالا	گ	=	اوروكاجينا	امرأة

جدول رقم (١٦)

عصر فجر السلالات الثالث

(٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ق.م)

التسلسل	اسم الموسيقي	الصنف	المدينة	الملك	الملاحظات
١	آد ـ دا	گالا	فاره		
٢	آ ـ دي ـ تي	=	=		
٣	آ ـ نو ـ كوش	=	=		
٤	گام ـ گام	=	=		
٥	اين ـ پا ـ اي	=	=		
٦	اور ـ تور	=	=		
٧	كا ـ او ـ زا	=	=		
٨	كالام	=	=		
٩	كين ـ نير ـ زي	=	=		
١٠	نين ـ گو ـ گال	=	=		
١١	نين ـ توك ـ گو	=	=		
١٢	نير ـ گو ـ گال	=	=		
١٣	ساك ـ لول	=	=		
١٤	سال ـ شو ـ لو ـ مو				
١٥	ـ نون ـ سود	نار	=		
١٦	آن ـ اور ـ شو	=	=		
١٧	دي ـ اوتو ـ مو ـ تار	=	=		
١٨	هار ـ تود ـ سود	=	=		
١٩	اينيم ـ ني ـ زيد	=	=		
٢٠	لوم ـ ما	=	=		
٢١	لو ـ ليل	=	=		
٢٢	مس ـ كار ـ لي	=	=		

٥١	اءگال - نانگا - را - ناد	نار	=	=	
٥٢	اور - آب - اير - نون	=	=	=	
٥٣	نين - اي - بالاك - ني - دوك	=	=	=	
٥٤	آ - گيل - سا	نار	=	=	امرأة
٥٥	نين - گير - سو - لو - مو	=	=	=	
٥٦	نين - اي - بالاك - ني - دوك	گالا	=	=	امرأة
٥٧	آ - گيل - سال	نار	=	=	امرأة
٥٨	نين - گير - سو - لو - مو	=	=	=	
٥٩	شا - نو - گال	=	=	=	
٦٠	اور - اي - زي	گالاماخ	=	=	
٦١	نا - ني	گالا	=	=	
٦٢	نين - اي - بالاك - ني - دوك	=	=	=	امرأة
٦٣	آ - گيل - سا	نار	=	=	امرأة
٦٤	نين - اي - بالاك - ني - دوك	گالا	=	=	امرأة
٦٥	اور - سال	=	=	=	
٦٦	اور - كيش - بي - گين - مس	نار	=	=	
٦٧	امار - سي - نون - سن - گيد	گالا	=	=	
٦٨	نين - اي - بالاك - ني - دوك	=	=	=	امرأه
٦٩	اين - ني	=	=	=	
٧٠	لوكال - خه	=	=	=	
٧١	گوب - را - ني	نار	=	=	
٧٢	آ - كال - لا	=	اوما	=	

جدول رقم (١٧)

العصر الاكدي

(٢٣٥٠ - ٢١٧٠ق. م)

التسلسل	اسم الموسيقي	الصنف	المدينة	الملك	الملاحظات
١	ليبوش - باو	بالاك - دي	لكش	بعد نرام - سين	امرأة

جدول رقم (١٨)

العصر السومري الحديث

التسلسل	اسم الموسيقي	الصنف	المدينة	الملك	الملاحظات
١ -	نام - خا - ني	گالاماخ	لگش	گوديا	
٢ -	اوشومگال - كالام - ما	نار	=	=	
٣	لو - ايگي - ما - شه	گالا	لگش نفر اوما	شولگي	
٤ -	..... شوبور	=	=	=	
٥ -	آ - دي - ما - توم	نار	=	=	
٦	آن - نا - آ	=	=	=	
٨ -	آش - دا - گا	=	=	=	
٩ -	كي - ني - ايب - شي	=	=	=	
١٠	ما - ما - شار - را - آت	=	=	=	
١١	نا - ناكي - گا - گا	=	=	=	
١٢	شا - ليم - نو - ري - شو - بار - را	=	=	=	
١٣	شول - گي - دو - ري	نار	=	=	
١٤	او - بي	=	=	=	
١٥	لو - نينا	نار گال	=	=	

٤٢	اور ـ اوتو	=	=	=
٤٢	لوگال ـ خي ـ نوم	=	=	=
٤٤	لو ـ ايگي ـ ما ـ شه	=	=	=
٤٥	لو ـ نا ـ رو ـ آ	=	=	=
٤٦	اور ـ نين ـ گيش ـ زيد ـ د	=	=	=
٤٧	اورو ـ كي ـ بي	=	=	=
٤٨	اور ـ با ـ با	=	=	=
٤٩	ـ نان نا ـ ما ـ آن ـ سوم	=	=	=
٥٠	اورو ـ كي ـ بي	=	=	=
٥١	اي ـ بالاك ـ اي	گالا لوگا	لكش نفر اوما	امار ـ سنين
٥٢	اينينا ـ كا	=	=	=
٥٣	لو ـ لي ـ سن	=	=	=
٥٤	نيك ـ گا ـ با ـ با	=	=	=
٥٥	اور ـ بي ـ لا	=	=	=
٥٦	ـ اور ـ لاما	=	=	
٥٧	اور ـ لاما	=	=	=
٥٨	آ ـ ري ـ زا ـ نو ـ اوم	گالا	=	=
٥٩	لو ـ ايگي ـ ما ـ شه	=	=	=
٦٠	آن ـ بوم	نار	=	=
٦١	اور ـ ساخارا ـ با ـ با	كودا	=	=
٦٢	شول ـ گي ـ اي ـ ايل	گالا	=	=
٦٣	دا ـ دا	=	=	=
٦٤	لو ـ دوك ـ گا	نار	=	=
٦٥	بوزور ـ گير	=	=	=
٦٦	اور ـ مش	=	=	=

٦٧ آر ـ بي ـ آ ـ بي ـ ايخ	گالا	=	=
٦٨ دا ـ دا	=	=	=
٦٩ اور ـ مش	نار	=	=
٧٠ اور ـ نين ـ ايزن ـ لا	=	=	=
٧ اور ـ با ـ با	گودا	=	=
٧ خو ـ ڤا ـ ڤا	گالا	=	=
٧ لوگال ـ لال ـ نيگين	گالاماخ	=	=
٧٤ ـ ني ـ با ـ با	گالا	=	=
٧٥ ڤو ـ بو ـ رو ـ اوم	گالاماخ	=	=
٧٦ اور ـ دول ـ دو ـ اي	گالا	=	=
٧٧ لو ـ شارا	نار	=	=
٧٨ دا ـ دا	گالا	=	=
٧٩ اور ـ نين ـ ايزن ـ لا	=	=	=
٨١ اور ـ با ـ با	گالا	=	=
٨٢ اور ـ نين ـ ايزن ـ لا	نار	=	=
٨٣ ايل ـ خا	گالا	=	شو ـ سن
٨٤ كودا ـ دا	نار	=	=
٨٥ لو ـ بالا ـ شا ـ گا	=	=	=
٨٦ ني ـ او ـ روم	=	=	=
٨٧ كيسال ـ اي ـ خي ـ دو	گودا	=	=
٨٨ لو ـ نينا	=	=	=
٨٩ كو ـ لي	=	=	=
٩٠ لو ـ گي ـ گون ـ نا	=	=	=
٩١ نا ـ با ـ شا	=	=	=
٩٢ شو ـ دا ـ ري	=	=	=
٩٣ اور ـ مش	نار	=	=
٩٤ اور ـ شول ـ با ـ اي	گودا	=	=

٩٥ اوس ـ گي ـ نا	نار	=	=
٩٦ اي ـ لا	گودا	=	=
٩٧ گي ـ پار ـ اي ـ خي ـ دو	=	=	=
٩٨ كو ـ دي ـ آ	=	=	=
٩٩ كو ـ لي	=	=	=
١٠٠ لو ـ با ـ آ ـ آ	=	=	=
١٠١ لوگال ـ ايگي ـ خوش	=	=	=
١٠٢ لو ـ كا ـ زالا	=	=	=
١٠٣ لو ـ شا ـ گا	=	=	ح
١٠٤ اور ـ گار	=	=	=
١٠٥ اور ـ لاما	=	=	=
١٠٦ اور ـ مش	=	=	=
١٠٧ اور ـ شول	=	=	=
١٠٨ لو ـ ايگي ـ ما ـ شه	گالا	=	=
١٠٩ شول ـ گي ـ اي ـ لي	=	=	
١١٠ كا ـ شا ـ شا	نار	=	=
١١١ آ ـ آ ـ شه	گودا	=	=
١١٢ اور ـ لي	گالا	=	=
١١٣ شو ـ سن ـ ميگير ـ اشتار	=	=	=
١١٤ نا ـ ني	گودا	=	=
١١٥ دا ـ دا	گالا	=	ايبي ـ سن
١١٦ اي ـ لي ـ آش ـ را ـ ني	نار	=	=
١١٧ آ ـ با ـ مو	گودا	=	=
١١٨ اور ـ لاما	=	=	=
١١٩ دا ـ دا	گالاماخ	=	=
١٢٠ گير ـ اوتو ـ بار ـ را	=	=	=
١٢١ ..... سا ـ گا	=	=	=

۱۲۲ لو ـ نينا	نار گال	=	=
۱۲۳ آ ـ لول	گالا	=	=
۱۲٤ دا ـ دا	=	=	=
۱۲٥ اين ـ ني ـ كي ـ گوب	=	=	=
۱۲٦ ايشار ـ كي ـ اين	=	=	=
۱۲۷ لوگال ـ لال ـ نيگين	گالاماخ	=	=
۱۲۸ لوگال ـ مه ـ آ	گالا	=	=
۱۲۹ اور ـ اي ـ اي	=	=	=
۱۳۰ اور ـ شه ـ تير	=	=	=
۱۳۱ اور ـ شول ـ با ـ اي	=	=	=
۱۳۲ آ ـ لول ـ لول	نار	=	=
۱۳۳ با ـ با ـ مو	=	=	=
۱۳٤ با ـ لا ـ لا			
۱۳٥ دا ـ تي ـ كي ـ زا	=	=	=
۱۳٦ اير ـ شارا	=	=	=
۱۳۷ لو ـ با ـ با	=	=	=
۱۳۸ لو ـ اين ـ كي	=	=	=
۱۳۹ لو ـ نان نا	=	=	=
۱٤۰ لو ـ نين ـ اور ـ را	=	=	=
۱٤۱ لوگال ـ ايتو ـ دا	=	=	=
۱٤۲ لوگال ـ ساك ـ تو	=	=	=
۱٤۳ نين ـ ايزن	=	=	=
۱٤٤ اور ـ لو ـ گو ـ لا	=	=	=
۱٤٥ اور ـ مش	=	=	=
۱٤٦ اور ـ نه ـ گون	=	=	=
۱٤۷ اور ـ نين ـ پا	=	=	=
۱٤۸ اور ـ سن	=	=	=

١٤٩ زاك ـ مو	=	=	=
١٥٠ آب ـ با ـ مو	گودا	=	=
١٥١ آ ـ كال ـ لا	=	=	=
١٥٢ خا ـ لاتي ـ ني	=	=	=
١٥٣ نام ـ تي ـ اين ـ زو	=	=	=
١٥٤ اور ـ گار	=	=	=
١٥٥ اور ـ لاما	=	=	=

جدول رقم (١٩)

عصر ايسن ـ لارسا

(١٩٥٠ ـ ١٨٣٠ق .م)

مسلسل	اسم الموسيقي	الصنف	المدينة	الملك	الملاحظات
١	لو ـ نين ـ اورتا	نار	نفر	اورنينورتا	
٢	دو ـ دو ـ كال	لا	=	=	=
٣	لوگال ـ گاب ـ ري ـ نو ـ توك	=	=	=	
٤	لوگال ـ ايبيلا	=	=	بورسن	
٥	اور ـ كا ـ گي ـ نا	گالاماخ	لگش	سومو ايلو	
٦	سي ـ لي ـ ادد	نار لوگال	ايسن	داميك ايليشو	
٧	گيري ـ ني ـ اي ـ شا	نار	نفر	ريم ـ سن	
٨	اور ـ پا ـ بل ـ ساك ـ گا	=	=	=	
٩	اور ـ پا ـ بل ـ ساك ـ گا	=	=	=	
١٠	لوگال ـ خه ـ گال	=	=	=	
١١	اور ـ پا ـ بل ـ ساك ـ گا	=	=	=	
١٢	اور ـ پا ـ بل ـ ساك ـ گا	=	=	حمورابي	
١٣	اور ـ پا ـ بل ـ ساك ـ گا	=	=	ساموايلونا	
١٤	شا ـ لو ـ رو ـ اوم	گالا	ايسن	=	

جدول رقم (٢٠)
العوائل الموسيقية
في عصر سلالة اور الثالثه
(٢٠٥٠ ـ ١٩٥٠ق. م)

التسلسل	العائلة الموسيقية		المدينة	الملك
١	اور ـ با ـ با ـــ گالا لمعبد ابيربر	نا ن نا ـ ما ـ آن ـ سوم گالا لمعبد ابيربر	لگش	شولگي Sulgu
	gala Dumu-lugala-ur-sag دومو ـ لوكالا ـ اورساك كالا		=	=
٢	آ ـ بي ـ خي كالا نركال	اور ـ اوتو كالا نركال		
٣	Hu—wa—wa خو ـ قا ـ قا		كالا =	شولكي ـ امار ـ سن Amar-sim
	ني ـ بلـه با [1] كالا	لوكال ـ لال ـ نيكين كالا او كالا ماخ		
٤	Lu-nina لو ـ نينا	نار ـ كال	=	شولكي ـ شو ـ سن Sulgi Su-Sim.
	اور ـ مش	نار		

Da-da

٥ دا ـ دا كالا فيما بعد كالاماخ = امارسن ـ ايبيسن

Amar-sin

Ibbi-Sin

شو ـ سن ـ ميكير ـ اشتار

عازف آلة سابيتوم

Ur-Sul

٦ اور ـ شول كودا = شو ـ سن

Šu-Sin

كو ـ لي لو ـ كي ـ كون ـ نا

كودا كودا

Ab-ba-mu

٧ آب ـ با ـ مو كودا اللالهة بابا = ايبي ـ سن

Ibbi-Sin

آ ـ كال ـ لا اور ـ لاما

كودا كودا للاله بابا

التدوين والاداء الموسيقي

التدوين الموسيقي :

التدوين الموسيقي هو لغة الاصوات ، وتدوين اية لغة يتم بوساطة رموز او صور او حروف لغرض كتابة وقراءة اللغة . وفي الموسيقى وضعت أحرف كتابية أو علامات موسيقية مثل : المدرج الموسيقي ، والمفاتيح الموسيقية ، وعلامات الصمت ، والتحويل ، والابعاد الصوتية الموجودة بين كل صوت ومايليه من الاصوات ، واشارات الايقاع لضبط الوقت ، وعلامات اسلوب الاداء ، اصطلحوا على تسميتها باسم النوتة . والموسيقى كما هو ثابت تتألف من عنصرين جوهريين هما الصوت والزمن . وتقوم أحرف النوتة بتدوين الصوت وتحدد طبقاته اما الزمن فله اصطلاحات كتابية تحدد مقاديره . والتدوين الموسيقي للصوت والزمن قد مر بعدة مراحل تطور فيها حتى وصل الى ماهو عليه في الوقت الحاضر عند الغربيين وعند الشعوب الاخرى ـ ومنهم العرب ـ التي نقلته واخذته عنهم لتدوين موسيقاها التي تختلف كل الاختلاف في اصوات السلم الموسيقي وانظمة تركيب النغمات عن الموسيقى الغربية .

واذا مارجعنا الى الماضي للوقوف على مراحل تطور التدوين الموسيقي ، وجدنا ان التراث الموسيقي العربي الاسلامي قد حفظ لنا مايدل على وجود نوع معين من التدوين الموسيقي ولكن من عصر متأخر بالنسبة لحضارتهم وهو القرن الثالث عشر الميلادي وما بعد رغم انهم قد الفوا العديد من الكتب العلمية القيمة في النظريات والعلوم الموسيقية في العصر الذهبي لحضارتهم . لقد وردت في مخطوطة كتاب الادوار[١٧٠] المؤرخة في سنة ١٣٩٠ م لصفي الدين بن عبد المؤمن الارموي البغدادي) ٦١٣ ـ ٦٩٣هـ/ ١٢١٦ ـ هـ١٩٢٤م (الذي شاهد حادثة سقوط بغداد في سنة ١٢٥٨ م ، طريقة التدوين الموسيقي التي استعملها العرب وهي ذكر الطريقة ونوع الايقاع ثم طبقة الصوت (النغمة) بواسطة الحروف الابجدية واستعملوا الارقام للدلالة على زمن استمرار الصوت . ونورد فيما يلي المثال الوارد في مخطوطة كتاب الادوار[١٧١] المحفوظة في مكتبة المتحف البريطاني للابجدية الصوتية لاغنية من (نوروز) وهو اواز اي حسيني ناقص البعد الطنيني الاخير اي ناقص نغمة (يح)[١٧٢] ومن ضرب الرمل الايقاعي :

التدوين والاداء الموسيقي

التدوين الموسيقي :

التدوين الموسيقي هو لغة الاصوات ، وتدوين اية لغة يتم بوساطة رموز او صور او حروف لغرض كتابة وقراءة اللغة . وفي الموسيقى وضعت أحرف كتابية أو علامات موسيقية مثل : المدرج الموسيقي ، والمفاتيح الموسيقية ، وعلامات الصمت ، والتحويل ، والابعاد الصوتية الموجودة بين كل صوت ومايليه من الاصوات ، واشارات الايقاع لضبط الوقت ، وعلامات اسلوب الاداء ، اصطلحوا على تسميتها باسم النوتة . والموسيقى كما هو ثابت تتألف من عنصرين جوهريين هما الصوت والزمن . وتقوم أحرف النوتة بتدوين الصوت وتحدد طبقاته اما الزمن فله اصطلاحات كتابية تحدد مقاديره . والتدوين الموسيقي للصوت والزمن قد مر بعدة مراحل تطور فيها حتى وصل الى ماهو عليه في الوقت الحاضر عند الغربيين وعند الشعوب الاخرى ـ ومنهم العرب ـ التي نقلته واخذته عنهم لتدوين موسيقاها التي تختلف كل الاختلاف في اصوات السلم الموسيقي وانظمة تركيب النغمات عن الموسيقى الغربية .

واذا مارجعنا الى الماضي للوقوف على مراحل تطور التدوين الموسيقي ، وجدنا ان التراث الموسيقي العربي الاسلامي قد حفظ لنا مايدل على وجود نوع معين من التدوين الموسيقي ولكن من عصر متأخر بالنسبة لحضارتهم وهو القرن الثالث عشر الميلادي وما بعد رغم انهم قد الفوا العديد من الكتب العلمية القيمة في النظريات والعلوم الموسيقية في العصر الذهبي لحضارتهم . لقد وردت في مخطوطة كتاب الادوار[١٧٠] المؤرخة في سنة ١٣٩٠ م لصفي الدين بن عبد المؤمن الارموي البغدادي) ٦١٣ ـ ٦٩٣هـ/ ١٢١٦ ـ هـ١٩٢٤م (الذي شاهد حادثة سقوط بغداد في سنة ١٢٥٨ م ، طريقة التدوين الموسيقي التي استعملها العرب وهي ذكر الطريقة ونوع الايقاع ثم طبقة الصوت (النغمة) بواسطة الحروف الابجدية واستعملوا الارقام للدلالة على زمن استمرار الصوت . ونورد فيما يلي المثال الوارد في مخطوطة كتاب الادوار[١٧١] المحفوظة في مكتبة المتحف البريطاني للابجدية الصوتية لاغنية من (نوروز) وهو اواز اي حسيني ناقص البعد الطنيني الاخير اي ناقص نغمة (يح)[١٧٢] ومن ضرب الرمل الايقاعي :

طريقة من نوروز في ضرب الرمل

الصوت : يه يب ي يب ي ح

٦ ٦ ١٢ ٦ ٦ ١٢

عـلى حبكم يـاحـاكمين تـرفقـوا	ومن وصلكم يـومـاً عليـه تصـدقـوا
ولا تـتـلفـوه بـالـصـدود فـانـه	يحـاذر ان يشكـو اليكم فتشفـقـوا

على حبكم ياحا كمين ترف فقوا

يه يب ي ب ي ح

١٨ ٦ ٦ ٦ ٦ ١٢

ومن وصلكم يوما عليه تص دقوا

يه يب ي يب ي ح

١٨ ٦ ٦ ٦ ٦ ١٢

ولا تتلفوه بالصدود فان هو

يه يب ي يب ي ح

١٨ ٦ ٦ ٦٦ ١٢

يحاذر ان يشكو اليكم فتش ف قوا

يه يب ي يب ي ح

١٨ ٦ ٦ ٦ ٦ ١٢

ويقول فارمر حول هذا النوع من الابجدية الموسيقية الواردة في كتاب الادوار لصفي الدين الارموي انه كان معروفاً قبل ابن زيلة (المتوفى سنة ١٠٤٨م) وان أصوله ربما استمدت من (نيقو ماخس)(١٧٣) علماً بان هذه الطريقة من الابجـدية الموسيقية قد استمرت في الاستعمال حيث نراها في مخطوطة (جامع الالحان)(١٧٤) المؤرخة في سنة ١٤١٣م لمؤلفها عبد القادر بن غيبي (المتوفى سنـة١٤٣٥م) وفي القرن السادس عشر الف شمس الدين الصيداوي الذهبي كتابه الموسوم بـ (كتاب في معرفة الانغام) واستعمل فيه تدويناً موسيقياً واطلق الفرس على الاصوات السبعة منه ارقامهم من ١ (يك) الى ٧ (هفت) . وكان لهذه الاصوات السبعة الوانـاً

مختلفة لتمييزها . هذا وان اللون والنوته كانا مستعملان وشائعان في العالم الاسلامي[١٧٥] .

واذا مارجعنا في التاريخ الى عصور ماقبل الاسلام نرى ان الرومان قد أخذوا من الاغريق طريقة وضع الحروف الابجدية فوق الكلمات الغنائية لكي تمثل الطبقات الصوتية المختلفة . ولعل اقدم شاهد اثري اغريقي على ذلك هو الكتابة الاغريقية المؤرخة في النصف الثاني من القرن الثاني قبل الميلاد والتي تحتوي على نص لترنيمتين للاله ابولو[١٧٦] . وكان التدوين الموسيقي المستعمل هنا في هذا الاثر هو عبارة عن وضع بعض الحروف من الابجدية الايونية فوق مقاطع النص . وقد لوحظ ان حروف النوته الابجديه قد توضع فوق بداية او وسط او نهاية المقطع من الكلمة .

هذا واذا تعمقنا اكثر في التاريخ للبحث عن اوائل بدايات ظهور التدوين الموسيقي ، نرى وجود ذلك في العراق القديم كما يتضح من العرض التالي : في سنة ١٩١٩ صدر لعالم المسماريات ابلينك[١٧٧] كتاباً تضمن استنساخاً للنصوص المسمارية ذات المحتوى الديني والتي عثرت عليها البعثة الالمانية خلال تنقيباتها في آشور . وكان من ضمن نصوص الكتاب ، النص المرقم (1,4) المنشورة صورة الوجة والقفا منه في كتاب گالبن[١٧٨] احتوى هذا النص المسماري الموجود في متحف الشرق الادنى ببرلين الديمقراطية ، على نص لترتيله سومرية مع ترجمة آشورية ومجموعة من المقاطع المسمارية التي اعتبرها زاكس[١٧٩] نوتة بابلية وذلك في دراسة نشرها في سنة ١٩٢٥ . وفي سنة ١٩٣٣ نشر عالم الكتابات المسمارية المشهور لاندز برگر[١٨٠] مقالاً خالف فيه رأي زاكس وقال ان هذه المقاطع الابجدية لا علاقة لها بالموسيقى بل هي مجموعة تعليمية لاسماء الاعلام وتطرق الى نفس الموضوع في ١٩٥٩[١٨١] وأيده في هذه السنة علماء المسماريات سولبرگر[١٨٢] ونوگيرول[١٨٣]وجيغ كيزيلياني[١٨٤] وفيما بعد هانس كوتربوك[١٨٥] وكيلمر[١٨٦] ورغم مقال لاندزبركر المذكور نرى كالبن[١٨٧] يؤيد في كتابه الصادر سنة ١٩٣٧ رأي زاكس بخصوص النوتة البابليه ويقدم ترتيله سومريه حول خلق الانسان مع النوتة الموسيقية الحديثة لها . وعارض العالم الموسيقي شتاودر[١٨٨] رأي زاكس بخصوص النوتة الموسيقية البابلية واكد على ان موسيقى العراق القديم لم تدون تدويناً موسيقياً بل كانت تحفظ عن طريق السماع ويتم انتقالها من جيل لآخر عن هذا الطريق الذي لايزال متبعاً في الموسيقى الشرقية لغاية الوقت

الحاضر . كما ان هارتمان[189] هي الاخرى قد ايدت لاندزبركر .

ومنذ الستينات تجدد البحث والنقاش حول موضوع النوتة الموسيقية في العراق القديم بعد ان قامت كيلمر[190] وكرني[191] وكومل[192] بنشر نصوص مسمارية جديدة لم تكن معروفة وتختلف كل الاختلاف عن النص المسماري من آشور الذي اعتبره زاكس نوتة بابلية ، حيث قدمت معلومات جديدة تتعلق باسماء الاوتار والابعاد الموسيقية وكيفية تسوية (نصب ، دوزنة) الآلة الموسيقية وغير ذلك من المعلومات الموسيقية الجديدة التي غيرت الصورة عن الموسيقى النظرية التي كان الباحثون في العالم - حتى وقت قريب - مجمعين على ان ماتوصل اليه الاغريق بهذا الخصوص ، هو اقدم ماتوصل اليه الانسان وان المعلومات المتعلقة بالموسيقى النظرية يجب - حسب رأيهم - ان تستقى من المصادر الاغريقية . هذا الرأي قد اصبح في خبر كان بعد ان نشرت الدراسات اللغوية والموسيقية[193] للنصوص المسمارية من نفر واور وآشور والتي قدمت الدليل الواضح على ان سكان العراق القدامى قد سبقوا الاغريق باكثر من الف سنة في هذا الموضوع . وتوصلت هذه الدراسات اللغوية والموسيقية للنصوص المسمارية الى عدة نتائج منها ان الكلمة السومرية سا (Sa) ومعناها وتر تعني ايضاً طبقة صوتيه وبعداً موسيقياً وصيغة أو شكلاً موسيقياً . ونفس هذه المدلولات نجدها فيما بعد عند الاغريق حيث ان كلمة كورد (Chorde) تعني عندهم وتر ونغمة وطبقة صوتية وبعد موسيقي . لقد زودنا النص المسماري الرياضي من نفر[194] باسماء الابعاد الموسيقية وهي :

صعود المثيل او المتكرر	mišgabari
اللحن الاساس للاغنية	Šeru
الاعتيادي (المستقيم)	Išartu
الثالث	salsatu
الناي القصبي	embubu
الرابع	rebutu
سقوط الوسط	nid qabli
عصا الرمي	Isqu

الوسط qablitu

جسر الوسط titur qablitu

المسدود kitmu

جسر الاعتيادي titur išartu

مفتوح pitu

اما النص المسماري من اور[١٩٥] رقم (U.7/80) فقد احتوى على مصطلحات الابعاد الموسيقية عندهم وهي :

صعود المثيل او المتكرر mišqabli

سقوط الوسط Mid qabli

مفتوح Pitu

الناي القصبي embubu

المسدود kitumu

الاعتيادي (المستقيم) išartu

الوسط qablitu

وفي النص المسماري من آشور[١٩٦] المحتوي على فهرس للاغاني نجد ورود الابعاد الموسيقية المعروفة عند الاشوريين بالمصطلحات التالية :

الاعتيادي (المسقيم) išartu

المسدود kitmu

الناي القصبي embubu

مفتوح pitu

سقوط الوسط mid gabli

صعود المثيل او المتكرر mis qabari

الوسط qaplitu

ان هذه الامثلة الواردة اعلاه والتي جاءت من انحاء مختلفة من العراق (اور ، نفر ، آشور) وتعود الى البابليين والآشوريين ولعصور مختلفة ، تثبت الاصالة العراقية للتدوين الموسيقي في العراق واستمراره فيه عبر العصور وانتشاره الى خارج الحدود كما اثبتت ذلك

الاغنية الحورية[١٩٧] المؤرخة في حدود ١٤٠٠ ق .م التي عثر عليها في او غاريت (راس الشمرا) قرب ميناء اللاذقية في سوريا حيث نجد فيها نفس المصطلحات الاكدية الخاصة بالابعاد الموسيقية المذكورة اعلاه والتي جاءت على سبيل المثال في النص المسماري من اور (U.7/80) الذي يعود الى العصر البابلي القديم في حدود ١٧٥٠ ق .م اي قبل تاريخ الاغنية من اوغاريت بـ (٣٥٠) سنة كما يتضح ذلك من المقارنة في الجدول الآتي :

جدول رقم (٢٢)
اقتباس المصطلحات الموسيقية

النصوص المسمارية العراقية منذ (١٧٥٠) ق . م		الاغنية الحورية
الأبعاد الموسيقية في الرابعة والخامسة	الابعاد الموسيقية في الثالثة والسادسة	حوالي (١٤٠٠) ق . م
1. nis gabari	a Seru	nis gabari Sahri
2. isartu	b. šalšatu	išarte šaššate
3. embubu	c. rebūtu	umbube irbute
4. nid qabli	d. ešqulisqu	nid qibli esgi
5. qablitu	e. titur qablitu	qablite titir - qabli titar - cabli
6. kitmu	f. titur išartu	kitme titim išatre
7. pitu	g. serdu ?	Zirte

هذا مع العلم ان المصطلحات الموسيقية الواردة في النصوص المسمارية العراقية القديمة باللغة الاكدية قد إصابها عند اقتباس الحوريين لها فيما بعد ، بعض التغييرات في اللفظ حسبما تقتضيه طبيعة نطق الحروف في اللغة الحورية وهي لغة غير سامية بعكس اللغة الاكدية (البابلية والاشورية) التي هي من اللغات السامية .

ويتضح من كل ماتقدم ان البداية لاستعمال بعض عناصر التدوين الموسيقي قد وجدت وبدأت في العراق القديم .

الاداء الموسيقي

كان للاداء الموسيقي في العراق القديم ضوابط معينة على غرار الطقوس والشعائر الدينية ، اذ ان القسم الغنائي و القسم الذي يتضمن موسيقى آليه فقط يجب ان ينسجما ويماشيا مسار الطقوس الدينية بحيث تتناوب الموسيقى او الغناء قليلاً او كثيراً حسب مقتضيات المراسيم الدينية . وكان الغناء يقدم من قبل مغن منفرد او ثنائي او مجموعة واحدة او عدة مجاميع . ويتناوب احياناً الغناء المنفرد مع غناء الفرقة او المجموعة بهيئة حوار غنائي بين طرفين . و (فرقة الانشاد) كانت معروفة وموجودة على سبيل المثال في قصر الملك الاشوري شلمنصر الثالث الذي حكم بلاد آشور في (٨٥٨ ـ٨٢٤ ق . م) وكانت هذه الفرقة مؤلفة من الرجال فقط[١٩٨] . ومن المعروف ان جميع الحاضرين من المتعبدين كانوا يقومون باداء (الدور) في الاغنية مع المغني او فرقة الانشاد . وكان الغناء يتم بمصاحبة الآلة الموسيقية او بدونها وان استعمال الآلة يتوقف على نوعية الطقوس والاوقات . ففي فترة الحزن الديني للسومريين والمناحات والمراثي الغنائية كان يقتصر على استعمال الطبل فقط . هذا ومن المعروف ان اسماء الابعاد الموسيقية[١٩٩] في العراق القديم قد اصبحت تستعمل للدلالة على سلم او مقام الاغنية . فاذا ماريد عزف ومرافقة اغنية من سلم او (مقام) ايشارتو مثلاً فيجب ان تكون الآلة منصوبة على نفس هذا السلم اي سلم ايشارتو وهكذا ، كما ثبت ذلك من فهرس الاغاني الذي عثر عليه في آشور[٢٠٠] والذي يرجع زمنه الى حوالي ١١٠٠ ق .م[٢٠١] . هذا وبالاضافة الى ماكان موجوداً من استعمال تعابير معينة للدلالة على نوع الاغنية او الآلة التي ترافق الاغنية او سلم (مقام) الاغنية ، فهناك نصوص مسمارية مقسمة الى اجزاء صغيرة تشير الى الاختلاف في الاداء الموسيقي[٢٠٢] مثل :

ساكيدا	Sagidda
ساكارا	Sagarra
بارمود	barsud
شاباتوك	Sabatuk

گيشگيگال	gisgigal
اوروانبي	Uruenbi

ومن المحتمل ان تشير هذه المصطلحات الى نوع من الغناء . هل هو غناء فردي او جماعي وهل هو بمصاحبة آلة موسيقية ام بدونها ؟ وربما تشير كلمة كيشگيگال الى مايقابل عندنا كلمة (الدور) في الاغنية .

ويتوقف عدد الالات الموسيقية المستعملة على نوعية وطبيعة المناسبة . ففي ولائم الشراب مثلاً ، يقتصر على استعمال آلة وترية واحدة في الغالب مثل آلة الجنك (harp) . وهناك حالات تتعدد فيها الالات الموسيقية من وترية وايقاعية وهوائية . ويشير احد النصوص المسمارية(٢٠٣) الى تعدد العازفين وتبديل الالات الموسيقية ففي بداية بعض الطقوس الدينية تبدأ بالعزف اولاً الالات الموسيقية التالية :

الگار	algar	وترية
اوب	Ub	ايقاعية
ليليس	lilis	ايقاعية
تيگي	Tigi	ايقاعيه
بالاك	balag	وتريه

وفي أثناء تقديم الضحية او القربان تعزف الالات التالية :

تيگي	tigi	ايقاعية
اوب	Ub	ايقاعية
آلا	Ala	ايقاعيه

وفي الخاتمة تشارك المجموعة المؤلفة من الالات الموسيقية التالية :

گودي	gudi	وترية
الگار	algar	وترية
زامي	Zami	وترية

ونلاحظ من هذا المثال الوارد في احد النصوص المسمارية ان المقدمة يقدمها خماسي الايقاعات والوتريات اما الموسيقى المصاحبة لتقديم القرابين فيقدمها ثلاثي الايقاعات والخاتمة يقدمها ثلاثي والوتريات نلاحظ كذلك ان الالات الايقاعية في الخماسي لاتشترك

كلها في تقديم مايقدمه ثلاثي الايقاعات ونفس الشيء ينطبق على الالات الوترية اذ نرى ان الالات الوترية في الخماسي الذي يقدم المقدمة الموسيقية هي ليست نفسها جميعاً تشترك في الثلاثي الذي يقدم الخاتمة ونوضح هذا القول بالجدول الأتي : :

جدول رقم (٢٣)

اختلاف الالات الموسيقية في الحفل الواحد

نوع الفرقة	الالات الايقاعية				الالات الوترية			
الخماسي	اوب	ليليس	تيگي		الگار	بالاك		
ثلاثي الايقاعات	اوب		تيگي	آلا				
ثلاثي الوتريات					الگار		گودي	زامي

ونلاحظ من هذا الجدول ان الآلة الايقاعية (ليليس) من الخماسي الذي يؤدي المقدمة لم تشترك مع ثلاثي الايقاعات الذي يعزف اثناء تقديم القرابين كما ان الآلة الايقاعية (آلا) من هذا الثلاثي لم تشارك في المقدمة التي عزفها الخماسي الذي تشترك فيه (٣) آلات ايقاعية . وبالنسبة للالات الوترية نلاحظ ان الآله الوترية (الگار) هي الآلة الوحيدة التي اشتركت في الخماسي الذي ادى المقدمة الموسيقية وفي ثلاثي الوتريات الذي عزف الخاتمة . وهناك آلتان من ثلاثي الوتريات لم تكن ضمن الالات الوترية الداخلة في الخماسي وهما (گودي) و (زامي) كما ان الآلة الوترية (بالاك) في الخماسي لم تكن مشاركة في ثلاثي الوتريات .

ويرى الباحثون من علماء الموسيقى[٢٠٤] انه بالرغم من العدد الكبير الذي تتألف منه الفرقه الموسيقية في العراق القديم وخاصة عند الا... ـين ، فان نظام تعدد الاصوات لم يكن معروفاً ولا مستعملاً لديهم بالمفـ..ـوم الموسيقي العلمي ..رف في الوقت الحاضر . هذا وتشير الاثار السومرية وغيرها منذ الالف الثالث قبل الميلاد ، الى ان العزف والرقص والغناء كان يصاحب بتصفيق الايدي من قبل المرافقين والمستمعين اضافة الى الالات الايقاعية والوترية والمصوته بذاتها .

الالات الموسيقية

الالة الموسيقية هي وسيلة صنعها الانسان القديم من مادة واحدة او اكثر لاخراج الصوت منها اما بتسريب الهواء في تجويفاتها مثل آلات النفخ او بالطرق والنقر في الالات الايقاعية او بتحريك الاوتار في الالات الوترية . ويرى الباحثون في اصل الموسيقى ونشأتها ان الحنجرة كانت اول آلة اخرجت الصوت ، اما الايدي فكانت اول آلة اخرجت الزمن ونقرات الميزان وانظمته . وبالحنجرة والايدي تمثلت الموسيقى في عنصريها الاساسيين الصوت ـ بما فيه من انغام وطبقات مختلفة ـ والزمن اي الميزان .

وقد وضعت الشعوب القديمة حول أصل ونشأة الموسيقى والالات الموسيقية ، الاساطير والروايات وجعلتها هبة من الالهة ونسبت ابتكار بعض الالات الموسيقية الى الهة معينة[٢٠٥] . ففي العراق مثلاً كان الاله السومري انكي Enki(بالاكدية ايا EA) اله الماء والحكمة والمعرفة والذي علم البشر الكتابة والفنون ، هو ايضاً اله الموسيقى[٢٠٦] . كما ان بعض الالات الموسيقية مثل الجنك (harp) كانت تعد مقدسة وتقدم لها القرابين ويضحىٰ لها على غرار الالهة طبقاً لما جاء في النصوص المسمارية من عصر سلالة اور الاولى[٢٠٧] .

وتبرز اهمية الالات الموسيقية اذا ماعرف المرء ان معرفة السلم الموسيقي ـ وهو محور علم الموسيقى والاساس الذي تبني عليه كل امة موسيقاها والحانها ـ في كل عصر وفي كل موسيقىٰ وفي كل امة ، تتعلق بمعرفة الالات الموسيقية . فمن الالات الموسيقية تعرف الموسيقى الراقيه المتقدمة من الموسيقى البدائية المتأخرة قبل ان يسمع المرء الموسيقى ويختبرها . ومن الواضح ان موسيقى الشعوب الفطرية ـ وهي لاتتجاوز بضعة اصوات ـ تتجلى في آلاتها الموسيقية . اذ ان الاصوات تتبين في عدد الثقوب في آلات النفخ . وعدد الاوتار في الالات الوترية ان وجدت عندهم . كما كان للالات الموسيقية اكبر الاثر في اظهار تطور السلم الموسيقي من ثلاثي الى خماسي فالى سباعي .

كان من جملة ماظهرته وكشفت عنه التنقيبات في انحاء مختلفة من العراق بقايا بعض الآلات الموسيقية الاصلية التي كان السومريون والآشوريون قد استعملوها في حياتهم الموسيقية مثل الكنارة[٢٠٨] والجنك[٢٠٩] والناي[٢١٠] والمضارب الرنانة[٢١١] والصنوج اليدوية[٢١٢] والاجراس[٢١٣] ومجموعة من النصوص المسمارية المحتوية على اسماء الالات الموسيقية[٢١٤] والعديد من القطع الاثرية المختلفة المنقوشة برسوم ومشاهد لانواع الالات الموسيقية الوترية الايقاعية الجلدية

والمصوتة بذاتها والهوائية[215] . هذه اللقىٰ الاثرية المختلفة هي في الواقع ، المصادر التي نعتمد عليها في كتابة تاريخ وتطور الالات الموسيقية في العراق القديم .

تصنيف الآلات الموسيقية

إن اللقى الاثرية الموسيقية من آلات اصلية ونقوش وكتابات مسمارية ، قد اثبتت وجود العديد من الالات الموسيقية المختلفة الاصناف والانواع والتي وضع لها سكان العراق القدامى اسماء عديدة جداً في الكتابات المسمارية التي سنأتي على ذكرها فيما بعد والتي تذكرنا ايضاً بغنىٰ اللغة العربية فيما يخص اسماء الالات الموسيقية التي وردت فيها[216] . وهذا العدد الكبير من الالات الموسيقية قد تم حصره وتنظيمه في مجموعات قليلة مصنفة . ان اقدم تصنيف للالات الموسيقية في العالم القديم ، هو الذي وضعه السومريون . والواقع ان الطريقة التي اتبعها السومريون في تصنيفهم لآلاتهم الموسيقية تعتمد على المادة المصنوعة منها الآلة الموسيقية ، حيث نرى انهم يقومون بوضع العلامة الدالة على نوع المادة امام اسم هذه الالة الموسيقية عند كتابة اسم الآلة . والثابت ان السومريين قد استعملوا (٥) علامات وضعوها امام اسماء الالات الموسيقية[217] وهي :

١ ـ العلامة الدالة على الخشب وهي بالسومريه گيش (gis)

٢ ـ العلامة الدالة على القصب وهي بالسومرية گي (gi)

٣ ـ العلامة الدالة على الجلد وهي بالسومرية كوش (kus)

٤ ـ العلامة الدالة على النحاس وهي بالسومرية اورودو (Urudu)

٥ ـ العلامه الدالة على البرونز وهي بالسومرية زبار (zabar)

فمن المؤكد ان اسم الآلة المسبوق بعلامة گي (= القصب) يدل على الآلة النفخيه الناي . اما اسماء الالات المسبوقة بعلامة كوش التي تعني الجلد فهي تدل على الالات الوترية الجنك (harp) والكنارة والعود علماً بان وجه الصندوق الصوتي لهذه الالات الوترية المذكورة مغطى بقطعة من الجلد لذا فان استعمال علامة كوش (= الجلد) لاتدل فقط على الطبل بل ربما ايضاً قد استعملت للدلالة على الالات الوترية . ان الالات الايقاعية الجلدية مثل الطبل والدف والتمباني يصنع اطارها او جسمها من المعدن او الخشب او الفخار ، لذا فان استعمال العلامة اورودو (الدالة على النحاس) او العلامة زبار (الدالة على البرونز) ، يكون صحيحاً للدلالة على الطبل او غيره من الالات الايقاعية الجلدية ،

اذا كان الاطار او الجسم مصنوع فعلاً من المعدن وهكذا . وعدم الدقة هذه جعلتهم يستخدمون علامات دالة مختلفة لنفس اسم الآلة الموسيقية[٢١٨] . هذا واذا ماكانت اسماء الالات الموسيقية السومرية تنحصر في (٣) أصناف هي الالات الوترية ، الالات الهوائية ، الالات الايقاعية الجلدية ، فليس معنى هذا عدم وجود الصنف الرابع للالات الموسيقية وهو الالات المصوتة بذاتها لديهم بسبب عدم وصول اسمائها القديمة الينا ـ لأن العثور على آلات اصلية ونقوش للالات المصوته بذاتها[٢١٩] يثبت العكس ، اي وجودها فعلاً لدى السومريين وغيرهم سكان من العراق القدامى رغم عدم وصول الاسماء السومرية الدالة عليها الينا بعد .

ان طريقة تصنيف الالات الموسيقية طبقاً لنوع المادة المصنوعة منها الآلة الموسيقية ، نجدها متبعة عند الصينيين[٢٢٠] ايضاً حيث صنفوا الالات الموسيقية الى آلات من حجر وآلات من خشب وآلات من جلد وآلات من فخار وآلات من قرع وآلات من الخيزران وآلات من حرير (الاوتار) . والواقع ان القفزة النوعية العلمية التي حدثت في موضوع التصنيف العلمي للالات الموسيقية ، نجدها قد تمت في العصر العباسي حيث اتخذ علماء هذا العصر مبدأ كيفية احداث وخروج الصوت من الآلة أساساً للتقسيم والتصنيف . وطبقاً لهذا المبدأ نجدهم قد صنفوا العدد الكبير من آلاتهم الموسيقية الى (٣) أصناف[٢٢١] هي :

١ ـ الالات الوترية .
٢ ـ آلات النفخ .
٣ ـ آلات النقر .

وفي الالات الوترية نجد علماء العصر العباسي يفرقون بين الالات الوترية التي يعزف عليها بالقوس الموسيقى[٢٢٢] وبين الالات التي ينبر على اوتارها بالمضرب او الريشة . وهذا التقسيم للالات الوترية قد اخذه علماء الموسيقى الاوربيون في العصور الوسطى من التقسيم الذي وضعه الفارابي (المتوفي سنة ٣٣٩هـ/ ٩٥٠م) وهو لايختلف من حيث الجوهر عن التصنيف العلمي السائد في الوقت الحاضر في العالم والذي وضعه كورت زاكس[٢٢٣] بالتعاون مع هورن بوستل سنة ١٩١٤ وهو كما يلي :

١ ـ الالات الوترية Chardophone
٢ ـ الالات الهوائية Aerophone

٣ ـ الالات ذات الرق Membranophone

وهي الالات الايقاعية التي يشد على جسمها او اطارها غشاء رقيق من الجلد مثل الدف ، الطبلة (الدربوكة ، الدنبك) ، الطبل ، النقارة . وتستعمل اليد او المضارب في النقر على هذه الالات وهي تقسم الى قسمين :

(أ) آلات يمكن تمييز درجة أصواتها .

(ب) آلات لايمكن تمييز درجة اصواتها وليس لها مدلول لحني .

٤ ـ الالات المصوته بذاتها[٢٢٤] . idiophone

وهي آلات النقر والايقاع من غير ذات الرق وتقسم الى قسمين :

(أ) الالات التي يمكن تمييز درجة اصواتها وبالامكان اداء بعض الالحان عليها وتسمى الالات الايقاعية اللحنية ويدق على هذه الالات بالمضارب مثل الكسيلوفون ، الميتالوفون ، الكرستالوفون ، الفيبرافون ، التوبافون ، الكونك والاجراس .

(ب) الالات التي لايمكن تمييز درجة اصواتها وتقوم بتقوية الايقاع ومن هذه الالات الصنوج اليدوية اي الكوسات (سيمبال) والكاستانيت والمثلث .

ونحن نتبع التصنيف العلمي للالات الموسيقية الذي وضعه زاكس وهورت بوستل في معالجتنا للالات الموسيقية في العراق القديم .

اسماء الالات الموسيقية في الكتابات المسمارية

من المعروف والثابت ان اللغة العربية غنية جداً في مفرداتها الخاصة بأسماء الالات الموسيقية[٢٢٥] . والنصوص المسمارية السومرية والبابلية والاشورية هي الاخرى قد اثبتت غناها في هذا المجال ايضاً ونقلت الينا اسماء عديدة جداً للالات الموسيقية لدرجة ان هذه الاسماء تزيد كثيراً على العدد الفعلي لانواع الالات الموسيقية الاصلية منها او التي جاءت اشكالها وانواعها منقوشة على القطع الاثرية المختلفة . وترجع الصعوبة في موضوع اسماء الالات الموسيقية في العراق القديم الى الفارق الكبير ـ من الناحية اللغوية ـ بين اسماء الالات في اللغة السومرية وفي اللغة الاكدية (= البابلية والآشورية) . الا ان القوائم المعجمية (القاموسية) البابلية التي تحتوي على اسمين أو ثلاثة للالات الموسيقية باللغة السومرية واللغة الاكدية قد قدمت ولا شك مساعدة قيمة في هذا الموضوع . والصعوبة الأخرى في هذا الموضوع هي انه لاتوجد امثلة تحتوي على اسم الالة مكتوباً بجانب رسم شكل الآلة للدلالة عليها كما هو الحال في وادي النيل ، سوى مثال واحد فقط نشاهد فيه رسم الآلة الجلدية الايقاعية بجانب الاسم المسماري وهو ليليسو ، وذلك على لوح طيني يحمل كتابة مسمارية من العصر السلوقي (٣٢٢ ـ ١٣٥ ق . م) عثر عليه في مدينة الوركاء . ويعود الفضل في معرفة أسماء الالات الموسيقية في النصوص المسمارية الى علماء المسماريات الذين درسوا وترجموا ونشروا هذه النصوص السومرية والاكدية الى اللغات الاوربية الحديثة . ان اول من اهتم بالاسماء المسمارية للالات الموسيقية في العراق القديم من الباحثين الموسيقيين هو گالبن في كتابه الصادر سنة ١٩٣٧ . وفي سنة ١٩٦٠ صدرت اطروحة المانية بعنوان موسيقى الحضارة السومرية ، لتلميذة شتاودر الدكتورة هارتمان حيث جمعت فيها ـ باشراف ومساعدة عالم السومريات المشهور فالكنشتاين ـ اسماء الالات الموسيقية وما يتعلق بالغناء القديم . وان ماورد في هذه الاطروحة من ترجمة للنصوص المتعلقة بالموسيقى والغناء في العراق القديم هو اصح واحدث من تلك التي اعتمد عليها گالبن ، لذا فان اطروحة الدكتورة هارتمان تعد المرجع الاول والمعول عليه في هذا الموضوع .

وظهر من دراسة الاسماء المسمارية للالات الموسيقية ان اسم الآلة الموسيقية يدل في نفس الوقت على :

١ ـ اسماء بعض المدن والمواقع الجغرافية مثل : سابيتوم ، ميريتوم ، مالگاتوم .
٢ ـ المادة المصنوعة منها الآلة مثل : قرنو (qarnu) اي القرن .
٣ ـ اسماء بعض الاشخاص مثل اورزابيتوم وهـو اسم آخر ملك من ملوك سـلالة اور الاولى .
٤ ـ اسم حيوان مثل اورگولو (Urgulu) .
٥ ـ الصوت الذي تخرجه الآلة مثل خارخار .

هذا ومما تجدر الاشارة اليه في هذا المجال هو ان تسمية الالات الموسيقية في العصر الحديث وفي العصور العربيه الاسلامية لايختلف كثيراً عما كان الحال عليه في العراق القديم من حيث خضوع اسم الالة الى المادة او الصوت او اسم المخترع وغير ذلك من الاعتبارات .

واستناداً الى ماهو منشور في الوقت الحاضر من الاسماء السومرية والاكدية (= البابليـة والاشورية) للالات الموسيقية في العراق القديم[٢٢٦] فانه يمكن تقسيم هذه الالات الى :

١ ـ الالات الوترية .
٢ ـ الالات الجلدية الايقاعية .
٣ ـ الالات الهوائية .

اما الالات المصوتة بذاتها فهي لاتزال غير اكيدة في النصوص المسمارية من حيث اسمائها في اللغة السومرية او الاكدية . هذا ولاجل اعطاء التلفظ الصوتي الصحيح في قراءة الاسـماء المسمارية للالات الموسيقية ، لذا فانني سوف اكتب هذه الاسماء بالحروف الانكليزية .

١ ـ الالات الوترية

وتدخل في هذا الصنف من الالات الموسيقية الاسماء المسمارية التالية :

اسم الآلة في اللغة السومرية	اسم الآلة في اللغة الاكدية
1. balag, balang	1- Balangu, balamgu, balaggu, palaggu
2. a - la	2. alu, elu, ala, alum, allum, alanu, allanu ale, elanu, aiie

3. timbutum

4. telitum (dilitum)

5. غير وارد

6. tungalum

7. sebitum, sabitum, Zabitum

8. miritum, miritu, mairitum

9. Sammu, zame- in

10. Zagsal

11. zannaru, Zanaru

12. harhardu, harhadu

13. tindu, tibulu, tibula

14. usnaru

15. kanzabu, kazabu, kanzabi

16. isartu, isartum

17. sibatu, sibate, sibati, sibatti

18. min du, me-in-di

19. Inu

20. urzabitum

21. harru

22. Sammu

23. usnaru

3. kus balag di

4. kus balag di

5. algar

6. tungal

7. sebitum, sabitum, Zabitum

8. miritu, mari, maria

9. zami, zame

10. gis. ar. ri

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

(11–19) لم ترد في اللغة السومرية

mu. gu. di

20. urzabitum
urzababitum,
urzababitu

21. harru

22. Sammu

23. usnaru

الآلات الإيقاعية الجلدية

ان الاسماء المسمارية للالات الموسيقية الداخلة في هذا الصنف هي :

في اللغة السومرية	في اللغة الاكدية
1. sem u.sim	1. halhallatu, halhablatum
2. Ti gi	2. tiggu, tigu
3. ba. silla, tum, hab. sil. la. tu	3. basillatu, basillatum
4. adapa	4. adapu
5. meze	5. mamzu, mazu, mezi, mesu
6. lilis, liliz	6. lilissu, lilisu, lilies
7. ub	7. uppu
8. samgam, zamzam	8. samsamu, sam sammu, samsam
9. غير وارد	9.gugallu, gugallum

٣ ـ الآلات الهوائية

في هذا الصنف من الالات الموسيقيه تدخل الاسماء المسماريه التاليه :

في اللغة السومرية	في اللغة الاكدية
1. gigunundi, gigida, gidida	1. embubu, enbubu, enbubum, imbubu, ebbubu, ebibim
2. gi. gid. da, gi; di. da	2. malilu
3. =	3. nishu
4. =	4. sulpu
5. gi. i. lu. balag. di	5. kisuratum, kissuratum, kituratum
6. gi. gu. nun. di. balag	6. sassanu

7. habitu	7. gigida, gidida
8. sa balaggi, sa balangi	8. gi. gu. nun. di. balag
9. sinnitu, sinnatu, sinnetu, sinnitum, sinatan	9. gis. PA, gis, PA — PA,
10. nimittu	10. gis . SIBIR, GIS— URI— KI,
11. serretum, sirritu, sirritum, sirratan, sirritan, serret	11 — GIS — KAB
12. qamu, qamum, qanu, kanu	12. gi(gi.i) si. i
13. لم يرد	13. gi-irra

هذا وتوجد بعض الاسماء المسماريه التي لايمكن في الوقت الحاضر تحديد الصنف او النوع الذي تعود اليه من الالات الموسيقية وهذه الاسماء على سبيل المثال هي :

في اللغة الاكدية	في اللغة السومرية
1. ariktum	1. gis. gid. da
2. arkatu	2. غير وارد
3. malgatum	3. ma- al- ga- tum
4. urgulu	4. gis. pirig. gal

تصنيع الآلات الموسيقية

ان استخدام انسان عصور ما قبل التاريخ لأعضاء جسمه في التصفيق والدق بالأرجل والقرع والصفير والاحتكاك قد جعله يتعرف في مرحلة مبكرة جدا من حياته ، على كيفية احداث الأصوات المختلفة وخروجها الأمر الذي جعله يقوم بمحاكاة أعضاء جسمه فعمل آلات الايقاع أولا ثم آلات النفخ وأخيرا الآلات الوترية . والآثار الموسيقية التي خلفها انسان عصور ما قبل التاريخ تقودنا الى تقسيم صناعة الآلات الموسيقية بصورة عامة الى عصرين هما : عصور ما قبل التاريخ والعصور التاريخية .

عصور ما قبل التاريخ :

تسمى العصور التي سبقت معرفة الانسان بالكتابة باسم عصور ما قبل التاريخ وتعرف كذلك باسم آخر هو العصور الحجرية . في هذه العصور - وهي التي شغلت ٩٩٪ من عمر الانسانية - قام الانسان القديم بتحويل بعض المواد الموجودة في الطبيعة الى ادوات لتوليد الاصوات اي الى آلات موسيقية مثلا بتحويل العظام الى صافرات (آلة نفخية) بعد عمل ثقوب فيها . ومن بعض جذوع الأشجار صنع انسان عصور ماقبل التاريخ ، الطبول وحول القرع والبندق الى (خرخاشات) والقواقع والأغصان الخاوية الى أبواق والقصب الى نايات . وكدليل أثري على صحة هذا القول نورد المثال التالي : لقد عثر في الموقع الأثري المعروف باسم (تبه كوره)[٢٢٦] قرب الموصل على مجموعة من العظام المثقوبة بعدة ثقوب قام بعملها أحد العراقيين القدامى قبل ما يزيد على ستة آلاف سنة وحول هذه العظام الى آلات نفخية في العصر الذي يعرف باسم عصر العبيد . وآلات النفخ العظمية هذه قد نقلت الى متحف جامعة بنسلفانيا في الولايات المتحدة الأمريكية . وكمثال على صناعة الطبول من جذوع الأشجار أود ان أذكر انني قد شاهدت شخصيا في احدى قرى المملكة العربية السعودية طبولا بحجوم مختلفة قد صنعت من جذوع النخيل ، بعضها ذو اطار قليل الارتفاع وقد تم تثبيت الجلد على الفوهة العليا والفوهة السفلى بعد تجويف جذع النخلة . أما النوع الثاني فكان ارتفاع اطاره يبلغ حوالي نصف متر وتم تجويفه الى حد معين دون ان ينفذ الى الجهة السفلى وقد شد الجلد على الجهة العليا من جذع النخلة .

تصنيع الآلات الموسيقية

ان استخدام انسان عصور ما قبـل التاريـخ لأعضاء جسمـه في التصفيق والدق بالأرجل والقرع والصفير والاحتكاك قد جعله يتعرف في مرحلة مبكرة جدا من حياته ، على كيفية احداث الأصوات المختلفة وخروجها الأمر الذي جعله يقوم بمحاكاة أعضاء جسمه فعمل آلات الايقاع أولا ثم آلات النفخ وأخيرا الآلات الوترية . والآثار الموسيقية التي خلفها انسان عصور ما قبل التاريخ تقودنا الى تقسيم صناعة الآلات الموسيقية بصورة عامة الى عصرين هما : عصور ما قبل التاريخ والعصور التاريخية .

عصور ما قبل التاريخ :

تسمى العصور التي سبقت معرفة الانسان بالكتابة باسم عصور ما قبل التاريـخ وتعرف كذلك باسم آخر هو العصور الحجرية . في هذه العصور ـ وهي التي شغلت ٩٩٪ من عمر الانسانية ـ قام الانسان القديم بتحويل بعض المواد الموجودة في الطبيعة الى ادوات لتوليد الاصوات اي الى آلات موسيقية مثلا بتحويل العظام الى صافرات (آلة نفخية) بعد عمل ثقوب فيها . ومن بعض جذوع الأشجار صنع انسان عصور ماقبل التاريخ ، الطبول وحول القرع والبندق الى (خرخاشات) والقواقع والأغصان الخاوية الى أبواق والقصب الى نايات . وكدليل أثري على صحة هذا القول نورد المثال التالي : لقد عثر في المـوقع الأثري المعروف باسم (تبه كوره)[٢٢٦] قرب الموصل على مجموعة من العظام المثقوبة بعدة ثقوب قام بعملها أحد العراقيين القدامى قبل ما يزيد على ستة آلاف سنة وحـول هذه العظام الى آلات نفخية في العصر الذي يعرف باسم عصر العبيد . وآلات النفخ العظمية هذه قد نقلت الى متحف جامعة بنسلفانيا في الولايات المتحدة الأمريكية . وكمثال على صناعة الطبول من جذوع الأشجار أود ان أذكر انني قد شاهدت شخصيا في احدى قرى المملكة العربية السعودية طبولا بحجوم مختلفة قد صنعت من جذوع النخيل ، بعضها ذو اطار قليل الارتفاع وقد تم تثبيت الجلد على الفوهة العليا والفوهة السفلى بعد تجويف جذع النخلة . أما النوع الثاني فكان ارتفاع اطاره يبلغ حوالي نصف متر وتم تجويفه الى حد معين دون ان ينفذ الى الجهة السفلى وقد شد الجلد على الجهة العليا من جذع النخلة .

ان استخدام المواد الموجودة في الطبيعة على علاتها كآلة موسيقية قد أدى الى ان تكون الآلة في عصور ما قبل التاريخ محدودة من حيث الصوت والحجم والشكل والعدد . ان هذه الآلات التي اهتدى اليها انسان العصور الحجرية كانت تخدم أغراضا سحرية أكثر منها موسيقية اذ أنها كانت أدوات لاحداث الأصوات والضجيج والمناداة اتقاء لشر بعض مظاهر الطبيعة التي يخشاها الانسان او بغية استعطاف المظاهر الخيرة للطبيعة مثل سقوط الأمطار ووفرة المحاصيل الزراعية الغذائية . وكتوضيح واثبات لهذا القول أسوق المثالين التاليين وهما اغنية (يا حوته يا منحوته) واغنية (يا ام الغيث غيثينا) . لقد كان الاعتقاد السائد بين الناس في الثلاثينات وما قبلها ، ان آفة او حوتا يقوم بابتلاع القمر كلا او جزءاً وهذا ما يعرف علميا باسم خسوف القمر الكلي او الجزئي . ولكي يقوم الناس بازعاج الحوت والحيلولة دون ابتلاعه للقمر ، نراهم يلجأون الى قرع الصواني والصفائح المعدنية الفارغة وهم يرددون الاغنية[٢٢٧] التالية :

يا حوته يا منحوته
هدي كمرنه العالي
وانچان متهدينه
أدكلچ بصينية

والعادة ان يصعد الناس صغارا وكبارا أثناء خسوف القمر ، الى سطوح الدور والمرتفعات ويقومون بالقرع وترديد الاغنية المذكورة . وعند انتهاء فترة خسوف القمر يعم الفرح بين الناس معتقدين ان عملهم قد أفزع الحوت وجعله يترك القمر .

وفي مواسم الجفاف وعدم سقوط الأمطار كان الناس في الموصل يستغيثون المطر وذلك بأن يقوم أحد الأشخاص بارتداء لباس الجن والعفاريت ويسكب عليه الماء وتقرأ التعاويذ لطرد الأرواح الشريرة التي قامت بحبس المطر وسببت الجفاف وهم يغنون الاغنية[٢٢٨] التالية :

يا ام الغيث غيثينا
لولا المطر ما جينا
صبونا في الطبشة
صبح ولدكم يمشا

العصور التاريخية :

ان الكتابة هي الحد الفاصل بين عصور ما قبل التاريخ والعصور التاريخية . وقبل حوالي ٤٦٠٠ سنة من الآن توصل السومريون في العراق الى ابتكار الكتابة واستخدموها في التدوين . في هذه العصور التاريخية أصبحت الآلة الموسيقية تصنع صنعا بصورة منتظمة ومن مواد مختلفة . فبعد ان كانت آلات النفخ في عصور ما قبل التاريخ تعمل من العظام المجوفة ومن الطين بعد تثقيبها بعدة ثقوب ، أصبحت في العصور التاريخية تصنع من المعدن او الخشب . والدليل الأثري الذي نقدمه من العراق لاثبات هذا القول هما النايان الفضيان اللذان عثر عليهما في المقبرة الملكية في اور ويرجع تاريخهما الى ما قبل (٤٤٠٠) سنة من الآن .

ان صناعة الآلة الموسيقية في العصور التاريخية قد أثرت على صوت وشكل وحجم ونوع ولون الآلة الموسيقية ، كما يتضح ذلك من الأدلة الأثرية التي جاءت من مواطن الحضارة في العراق القديم . فالناي الفضي الذي عثر عليه في المقبرة الملكية في اور[٢٢٩] والبالغ طوله ٢٦,٧ سم يختلف ولا شك في الصوت والحجم والشكل واللون والمظهر عن الآلات النفخية لعصور ما قبل التاريخ التي كانت تصنع من العظام او الطين . أما بالنسبة للآلات الايقاعية فان اطاراتها في العصور التاريخية أصبحت تصنع من المعدن او الخشب وليس من جذوع الأشجار كما كانت عليه في عصور ما قبل التاريخ . ففي المقبرة الملكية في اور عثر على كسر من اطارات مدورة لطبول كبيرة كانت مصنوعة من البرونز .

ان الصوت الذي يخرج من جراء النفخ في الناي الفضي يختلف ولا شك من حيث القوة والرنين والمدى الصوتي ، عن الصوت الذي يخرج من النفخ في صافرة من العظم او الطين . ونفس الحال ينطبق على الطبل الذي صنع اطاره الدائري من المعدن والطبل المصنوع من جذع الأشجار . ان الأمر لم يتوقف عند مدى ونوع الصوت الذي يخرج من الآلة الموسيقية في عصور ما قبل التاريخ والعصور التاريخية بل نجد التعدد الذي حصل في كل فصيلة من أصناف الآلات الموسيقية . فبالنسبة للآلات النفخية نرى مثلا ظهور البوق (النفير) والزورنه والمطبج اضافة الى الناي . وبالنسبة للآلات الايقاعية الجلدية في العصور التاريخية نرى ظهور أشكال وحجوم مختلفة من الطبل اضافة الى الدف المستدير الصغير والكبير والدف المربع والتمپاني والطبلة (الدنبك ، الدربوكة) . وبالنسبة للآلات

المصوتة في العصور التاريخية نرى ظهور الكوسات (سيمبال) والصلاصل والأشكال المختلفة من الخرخاشات . ومن الثابت أيضا ان الآلات الموسيقية في عصور ما قبل التاريخ كانت ذات أصوات ضئيلة ومحدودة بعكس أصوات الآلات الموسيقية في العصور التاريخية حيث كان المجال الصوتي لهذه الآلات أكثر اتساعا لاختلاف الآلة الموسيقية من حيث كيفية نشوء وأحداث وخروج الصوت منها اضافة الى اختلاف مادة الآلة وحجمها .

من الثابت في الوقت الحاضر ان الآلات الموسيقية في عصور ما قبل التاريخ قد اقتصرت على الآلات الايقاعية والنفخية ، أما في العصور التاريخية فقد تجاوزت الآلات الموسيقية هذين الصنفين حيث صنعت اضافة اليهما الآلات الوترية بأنواعها المختلفة والآلات المصوتة بذاتها . والمقبرة الملكية في اور قد زودتنا بأقدم وأنفس الآلات الوترية الأصلية السومرية التي هي في الواقع خير شاهد أثري على عراقة وأصالة ورقي صناعة الآلات الموسيقية في العراق القديم . ان أهمية الآلات الموسيقية وصناعتها تتجلى بوضوح اذا ما عرفنا ان تاريخ سني بعض الملوك كان يحمل أمر صناعة آلة موسيقية كما يثبت ذلك من النص التالي : « السنة ، التي فيها صنع ايبي ـ سين Ibbe-Sin ، ملك اور ، آلة بالاك نينيگيزيبارا (Ninigizibarra) لاينانا »[٢٣٠] . والواقع ان النصوص المسمارية المنشورة في الوقت الحاضر لم تزودنا بمعلومات حول صناعة الآلات الموسيقية ، سوى انه يوجد نص مسماري من العصر السلوقي ـ وهو العصر الذي أعقب وفاة الاسكندر الكبير واقتسام امبراطوريته بين قواده الأربعة ومنهم سلوقس الذي حكم في العراق ـ ورد فيه وصف لعملية تحضير الغشاء الجلدي للآلة الايقاعية المعروفة في اللغة السومرية باسم لبليس وباللغة الأكدية ليليسو وهي آلة التمپاني المستعملة في الاوركسترا في الوقت الحاضر . وطبقا لهذا النص يتم اختيار ثور أسود لم يضرب مطلقا بعصا او سوط ، ويساق الى المعبد في يوم مناسب يحدده الكاهن الذي يقوم بالتعزيم وقراءة الفأل . ثم تقدم القرابين وبصورة خاصة الى الاله ايا إله الحكمة والموسيقى . وبعد ذلك توضع حصيرة حمراء على الأرض وتغطى بطبقة من الرمل حيث يقف عليها الثور . وبعد تقديم قرابين اخرى يوقد البخور ويشعل المشعل ويوضع ١٢ تمثالا برونزيا لآلهة السماء والأرض والعالم السفلي . ويجلب جسم الآلة المصنوع مسبقا ويغسل فم الثور وبوساطة انبوب من الخشب المعطر يتلو الكاهن الصلوات في اذن الثور باللغتين السومرية والأكدية . وبعد غناء ترنيمة بمرافقة الآلة الموسيقية يتم ذبح الثور ويحرق قلبه ثم يسلخ الجلد ويدبغ بوساطة استعمال الطحين الناعم

والبيرة والشراب والزيت ومواد اخرى وتسكب فوق الحافة العليا المفتوحة للآلـة ويشد الغشاء الجلدي مؤقتا بوساطة خيط . ثم توضع أوتاد خشبية في الثقوب المعمولة في اطار الآلة لشد الغشاء الجلدي وربطه بوساطة الألياف فوق التجويف المعمول في اطار الآلة حيث يوضع فوق هذا المكان شريط مزخرف وتغطى رؤوس الأوتاد او المسامير الخشبية بالصوف المطلي الملون . وقبل تثبيت الغشاء الجلدي توضع التماثيل الاثنا عشر المقدسة في الآلة الموسيقية . وفي اليوم الخامس عشر من هذه الطقوس تقدم القرابين وتوضع هذه الآلة الايقاعية الجلدية أمام إله المعبد[٢٣١] . وصناعة آلة ليليسو وهي التمپاني قد أرخت احدى سنوات حكم الملك ايتربيشا الذي أمر بصناعة ليليسو من البرونز للإله اوتو[٢٣٢] .

ان صناعة الآلات الموسيقية في العراق أصيلة وسحيقة في القدم وقد بلغت مستوى راقيا من الناحية التقنية والفنية . وكان العراق القديم السباق دائما في كثير من الانجازات المهمة في تطوير الآلة الموسيقية وصناعتها ومنه انتشرت الى الشعوب والأقطار الاخرى في العالم وبقيت مستعملة عبر آلاف السنين حتى وصلت الى يومنـا هذا . وفي عصـر ثورة السابع عشر من تموز المجيدة حظيت صناعة الآلات الموسيقية في العراق بدعم واهتمام بالغ من لدن وزارة الثقافة والاعلام حيث قامت بتأسيس (ورشة) صناعة الآلات الموسيقية في بغداد والتحق بها عدد من الفتيات والشباب لدراسة وتعلم صناعة الآلات الموسيقية مثل العود والقانون والسنطور والجوزة والناي . وهكذا يخطو العراق نحو بعث واحياء صناعة الآلات الموسيقية من جديد ويتواصل حضاريا مع ماضيه المجيد .

دراسة مقارنة الآلات الموسيقية

للآلات الموسيقية في العراق القديم تاريخ عريق وأصيل يرجع الى عدة آلاف من السنين حيث أظهرت التنقيبات في اور وكيش ونمرود والحضر مجموعة من الآلات الموسيقية الأصلية التي تعود الى صنف الآلات الوترية وصنف الآلات المصوتة بذاتها والتي استعملها السومريون والآشوريون والحضريون وهي معروضة في المتحف العراقي والمتحف البريطاني ومتحف جامعة بنسلفانيا في أمريكا . واضافة الى الآلات الموسيقية الأصلية ظهرت مجموعة كبيرة من القطع الأثرية المختلفة التي نقشت عليها رسوم لأشكال وأنواع الآلات الموسيقية التي استعملها سكان العراق القدامى عبر العصور المختلفة لتاريخ العراق قبل الاسلام .

هذا وقبل ان نبدأ بمعالجة الآلات الموسيقية لا بد من الاشارة الى ان ما سنورده هنا يعتمد على الدراسات المقارنة التي قمنا بها للآثار الموسيقية في كل من وادي النيل وسوريا وفلسطين وتركيا وايران والجزيرة العربية وبلاد الاغريق والرومان .

الآلات الوترية

الجنك :

تستعمل الكتب العربية القديمة والحديثة كلمة الجنك (بفتح الجيم وسكون النون) وهي كلمة فارسية للدلالة على الآلة الوترية التي تسمى بالانكليزية (Harp) . تتألف آلة الجنك في شكلها الأول من صندوق صوتي مقوس ورقبة تخرج منه وأوتار تنزل من الرقبة الى وجه الصندوق الصوتي بصورة طولية متعامدة عليه تقريبا بعكس أوتار العود او الكنارة حيث تكون أوتارها موازية لوجه الصندوق الصوتي . وتاريخ هذه الآلة ـ كما تثبته الشواهد الأثرية ـ قديم وطويل وعبر هذا التاريخ نلاحظ حصول اختلاف في شكلها . ان أول وأقدم شكل لهذه الآلة هو الهارپ (الجنك) المنحني او المقوس وهو النوع الذي أجمع عليه علماء تاريخ الموسيقى[٢٣٣] بأنه قد تطور من قوس الرماية . وهذا الشكل بسيط جدا ومعروف أيضا في الوقت الحاضر لدى القبائل البدائية الافريقية وغيرها[٢٣٤] . ويكون الصندوق الصوتي لهذا النوع من الجنك بشكل الزورق وتخرج منه الرقبة بصورة منحنية الى

الأعلى حيث تنزل من أعلاها الأوتار . ان أقدم مشهد لهذه الآلة الوترية يعود الى النصف الثاني من عصر الوركاء (٣٠٠٠ - ٢٨٠٠ ق.م) . ففي لوح طيني عثر عليه في الوركاء ويحمل أقدم طور للكتابة[٢٣٥] في العراق نشاهد نقشا لهذه الآلة الوترية وهي تحتوي على ثلاثة أوتار . وقد قرأ علماء الكتابات المسمارية هذه العلامة الصورية المنقوشة على اللوح الطيني بلفظ بالاك[٢٣٦] (balag) او بالانك (balang) للدلالة على الآلة الوترية المرسومة والتي تسمى في الانكليزية باسم هارپ (harp) . وقياسا على مشاهد لهذه الآلة الوترية في العصور اللاحقة يمكننا القول ان العزف على هذه الآلة في عصر الوركاء قبل حوالي (٥٠٠٠) سنة من الآن ، كان يتم بوساطة الاصبع مباشرة اي بدون ريشة او مضرب . وأظهرت التنقيبات التي جرت في اور طبعات[٢٣٧] أختام اسطوانية يرجع زمنها الى عصر فجر السلالات الأول (حوالي ٢٦٥٠ ق. م) وهي تحمل مشاهد العزف على آلة بالاك[٢٣٨] (balag) اي الجنك (= هارپ harp) . ونلاحظ في هذه المشاهد ما يلي :

١ - ان العازفين على هذه الآلة هم من النساء .
٢ - ان العزف كان في حالة الجلوس وفي حالة الوقوف وفي حالة الركوع .
٣ - ان شكل الآلة يشبه القوس .
٤ - ان الصندوق الصوتي أكثر تحدبا من الرقبة التي تنزل منها الأوتار .
٥ - احتواء هذه الآلة على ثلاثة أوتار .
٦ - ان العزف على هذه الآلة يتم وهي ممسوكة بصورة عامودية حيث يكون اتجاه الأوتار من أعلى الى أسفل .
٧ - عدم استعمال المضرب او الريشة في العزف .

وفي العصر اللاحق اي عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق. م) استمر استعمال هذه الآلة الوترية[٢٣٩] ولكن نلاحظ فيها تطورا فنيا وتقنيا حيث نرى أن عدد أوتارها قد ازداد وأصبح يتراوح بين (٥ - ٧) أوتار كما ان الرقبة او العنق الذي يخرج من الصندوق الصوتي والذي تشد في قسمه العلوي نهايات الأوتار قد أصبح أطول مما كان عليه سابقا الأمر الذي يقود حتما الى زيادة طول الأوتار واختلاف أصواتها .

وفي المقبرة الملكية في اور تم العثور على بقايا أصلية لعدد من الآلات الموسيقية السومرية ومنها آلة الجنك (hrap) . ان طبيعة المادة المصنوعة منها هذه الآلة - وهي

الخشب ـ وتعرضها لعوامل الرطوبة والضغط لمدة (٤٥٠٠) سنة ، قد أدت الى تفسخ وتلف القسم الكبير من هذه الآلات او التصاقها بعضها بالبعض الآخر ، الأمر الذي أدى في بعض الحالات الى وقوع أخطاء في تصليح وترميم واعادة تركيب الآلة في مختبرات المتاحف . فآلة الجنك التي تعود الى الملكة پو ـ آ ـ بي (الاسم القديم شبعاد) قد اعيدت في المتحف البريطاني بشكل مركب من آلتي الجنك والكنارة[٢٤٠] ، فنرى صندقها الصوتي قد عمل بشكل الصندوق الصوتي للكنارة السومرية أما العنق او حامل الأوتار فانه قد عمل بنفس طريقة آلة الجنك أي خروجه من الصندوق الصوتي مباشرة . لقد ابديت بعض الشكوك من قبل گالبن[٢٤١] وزاكس[٢٤٢] في صحة اعادة تركيب آلة الملكة پو ـ آ ـ بي (شبعاد) كما ان المنقب وولي[٢٤٣] نفسه لم يكن متأكدا من صحة اعادة الآلة الى شكلها القديم . أما شتاودر[٢٤٤] فقد خالف اعادة الآلة بالشكل الذي نشره وولي وقال انه لم يعثر على آلة او نقش لآلة موسيقية تشبه هذه الآلة المركبة وان البقايا الأصلية التي عثر عليها في المقبرة الملكية يجب ان تعود الى آلتين موسيقيتين (جنك وكنارة)[٢٤٥] ، وليست لالة واحدة وانتهى الى ان آلة الجنك (harp) للملكة پو ـ آ ـ بي (شبعاد) هي ذات صندوق صوتي يشبه الزورق ويخرج منه عنق طويل ينحني نحو الداخل[٢٤٦] . ان البقايا الأصلية لهذه الآلة التي عثر عليها في قبر پو ـ آ ـ بي (شبعاد) هي قطع الموزاييك والأصداف التي كانت تزين الصندوق الصوتي الخشبي والمسامير الذهبية البالغ عددها (١١) والتي كانت تشد فيها النهايات العليا للأوتار والغطاء الذهبي المعمول بشكل (الفطر) الذي يكسو النهاية العلوية لحامل الأوتار مع بقايا قشرة فضية (شكل ١٥) . ونظرا لتفسخ خشب حامل الأوتار الأمر الذي نشأ عنه فراغ في الأرض ينطبق على نفس الشكل والحجم قام المنقب بسكب جبس باريس السائل في هذا الفراغ واستطاع الحصول على الأبعاد الأصلية والشكل لحامل أوتار هذه الآلة وكذلك الصندوق الصوتي ولكن ليس بصورة كاملة . وفي قبر آخر[٢٤٧] من القبور في اور عثر على بقايا أصلية لآلة جنك ثانية تتألف من ١٥ مسمارا نحاسيا العائدة لحامل الأوتار والنهاية العلوية له والمصنوعة من الفضة بشكل (الفطر) وقطع الموزاييك التي كانت تزين الصندوق الصوتي وامكن معرفة أبعاد حامل الأوتار اذ كان طوله ٦٠ سم وعرضه ٥ سم ولم يتمكن المنقب من معرفة عرض الصندوق الصوتي حيث وجده موضوعا على الجانب . هذا ويرجع تاريخ هاتين الآلتين الوتريتين الى عصر فجر السلالات الثالث (= عصر سلالة اور الاولى) اي في حدود ٢٤٥٠ ق . م . واضافة الى

هذه القطع الأصلية ، جاءتنا مشاهد منقوشة لهذه الآلة على بعض الأختام الاسطوانية[٢٤٨] التي يعود واحد منها للملكة السومرية پو - آ - بي (شبعاد) وهي ترجع في زمنها الى عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق. م) .

وفي العصر الأكدي (٢٣٥٠ - ٢١٧٠ ق. م) الذي أعقب انتهاء العصر السومري القديم استمر استعمال هذا النوع من آلة الجنك السومرية ذات الصندوق الصوتي الذي يشبه الزورق حيث نراها منقوشة على ختم اسطواني[٢٤٩] يعود الى العصر الأكدي . وآلة الجنك في هذا الختم الأكدي لا تختلف ، من حيث الشكل العام ومن حيث طريقة العزف ، عن آلات العصر السابق (فجر السلالات الثالث) كما ان حامل الأوتار هو الآخر ينتهي في الأعلى بانتفاخ يشبه رأس المسمار . وتحمل هذه الآلة في الختم الأكدي على سبعة أوتار كما ان العزف عليها بدون ريشة اي بوساطة الأصابع مباشرة كما كان الحال عليه في العصور الماضية .

واستنادا الى ما هو موجود من آثار موسيقية منشورة في الوقت الحاضر ، نستطيع ان نقول ان هذا الشكل من آلة الجنك السومرية وهو الشكل المقوس قد توقف وزال من الاستعمال بعد العصر الأكدي وحل محله في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق. م) شكل آخر من آلة الجنك وهو المعروف بالجنك الزاوي نسبة الى الزاوية الناشئة من تلاقي حامل الأوتار مع الصندوق الصوتي . وتشير الآثار الموسيقية التي اثبتت ظهور الجنك الزاوي لأول مرة في العراق في العصر البابلي القديم ، ان العزف عليها كان بوساطة المضرب او بدونه وانها كانت أمام العازف في وضع يجعل أوتارها عمودية نازلة من أعلى الى أسفل او ان يحمل العازف آلته تحت ابطه ويعزف عليها بحيث تكون الأوتار بوضعية افقية . ونعرض هنا أثرين موسيقيين يوضحان الوضعيتين المختلفتين لآلة الجنك الزاوي في العصر البابلي القديم . ففي لوح طيني من مدينة لارسا[٢٥٠] الواقعة في جنوب العراق ، نقش مشهد بارز يمثل مجلس شراب تشترك فيه عازفة على آلة الجنك الزاوي التي تضعها على ركبتها بصورة عمودية وتسندها بكتفها الأيسر . الصندوق الصوتي لهذه الآلة طويل ومحدب وفي نهايته السفلى يتصل به حامل الأوتار المنتهي بانتفاخ يشبه رأس المسمار او (الفطر) على غرار ما لاحظناه في آلة الجنك السومرية والأكدية . تحتوي هذه الآلة هنا في هذا الأثر على أربعة أوتار وهي تتدلى من حامل الأوتار الى الأسفل . وهذا الأثر البابلي القديم هو أقدم أثر لتدلي الأوتار من حامل الأوتار المشدودة فيه الى الأسفل وهذا ما سوف

نشاهده أيضا في آلة الجنك الأشورية . أما الوضعية الثانية وهي التي يتأبط فيها العازف آلة الجنك الزاوي تحت ابطه فنشاهدها في مجموعة من الآثار[٢٠١] منها لوح طيني من تل أسمر (اشنونا) في منطقة ديالى ، عليه مشهد بارز لعازف هذه الآلة التي يتأبطها تحت ابطه الأيسر وهو في حالة الوقوف . القسم الخلفي للصندوق الصوتي أوسع من القسم الأمامي وحامل الأوتار متعامد مع الصندوق الصوتي الذي هو في وضع افقي . تحتوي الآلة في هذا الأثر على سبعة أوتار ويستعمل العازف في العزف عليها المضراب الصغير .

وفي العصر البابلي الوسيط (القرن الخامس عشر ـ القرن الثاني عشر ق. م) الذي أعقب العصر البابلي القديم (عصر حمورابي) استمر استعمال الجنك الزاوي حيث نرى هذه الآلة الوترية في مشهد منحوت بالنحت البارز يمثل الهة جالسة وفي حضرتها يقف الملك مليشيخو (مليشيباك الثاني ١١٩١ ـ ١١٧٧ ق. م) الذي يقود ابنته لتقديمها الى الالهة ننا . وتحمل ابنة الملك في هذا المشهد آلة الجنك الزاوي على صدرها وكتفها الأيسر[٢٠٢] .

ومن العصر الآشوري الوسيط (حوالي ١٦٠٠ ـ ٩١١ ق.م) جاءنا مشط من العاج عثر عليه في آشور[٢٠٣] يعود في تأريخه ـ حسب رأي مورتكات ـ[٢٠٤] ـ الى القرن الرابع عشر ق. م . يحتوي هذا المشط على مشهد منقوش بطريقة التحزيز يتألف من (٤) أشخاص اثنان منهم أمام النخلة الموجودة في الوسط واثنان خلف النخلة . في أول المشهد من اليسار نشاهد القسم العلوي لانسان يحمل آلة الجنك الزاوي التي تتدلى أوتارها الى الأسفل على غرار ما شاهدناه عند البابليين في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ ـ ١٥٣٠ ق. م) .

وترينا الآثار الموسيقية للعصر الآشوري الحديث (٩١١ ـ ٦١٢ ق. م) شكلين متقاربين لآلة الجنك الزاوي الآشورية وفي وضعيتين مختلفتين أثناء العزف على غرار ما كان معروفا في العصر البابلي القديم . ففي الشكل الأول يكون السطح الخلفي للصندوق الصوتي مقوسا وحامل الأوتار في وضع افقي أما الصندوق الصوتي فيكون في وضع عمودي . والنوع الثاني يحتوي على صندوق صوتي قسمه الأمامي مائل الى الاعلى وهو أضيق من القسم الخلفي ، وان العازف يحمل آلته بصورة افقية (شكل ١٦) بحيث يكون حامل الأوتار في وضع عمودي[٢٠٥] . ونوضح هذا على ضوء الأثرين التاليين : منحوتة جدارية من الألبستر (رخام) عثر عليها في قصر الملك الأشوري آشور ناصربال (٨٨٣ ـ ٨٥٩ ق. م) في نمرود[٢٠٦] وقد نقش عليها مشهد بالنحت البارز يمثل الملك

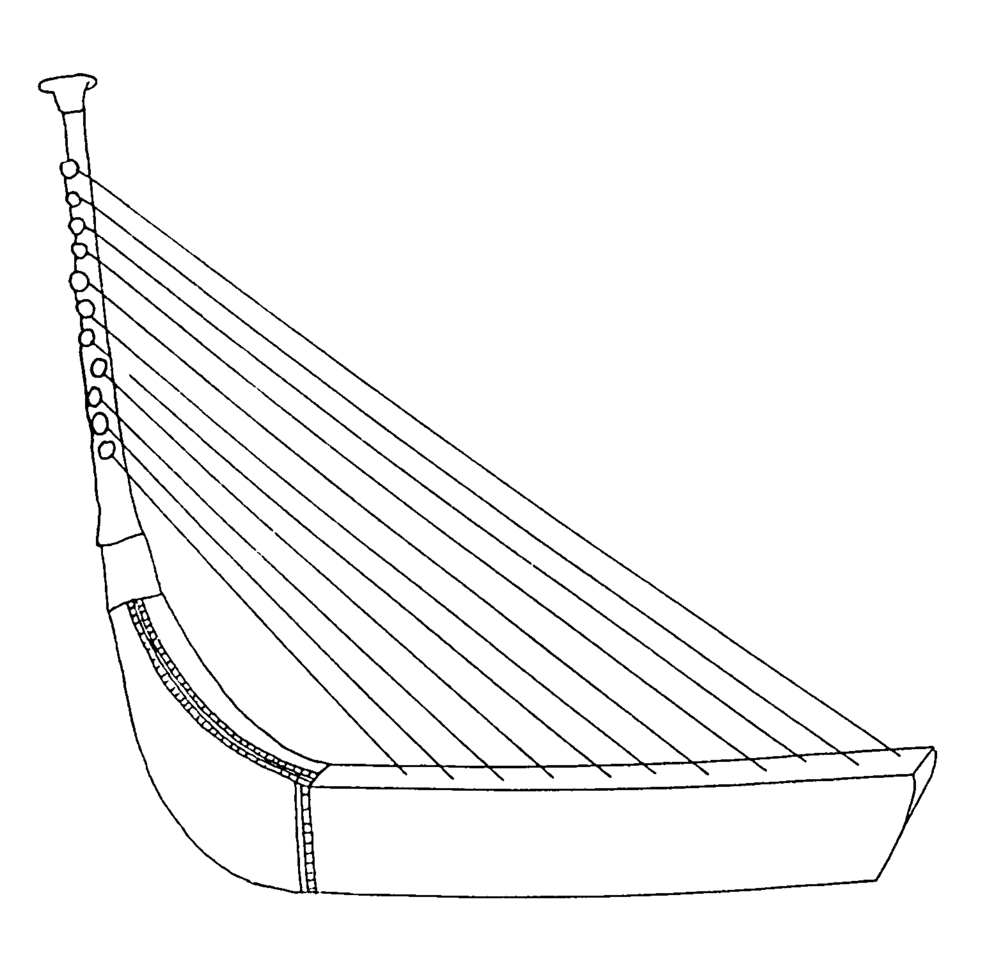
المذكور ويقف في حضرته رجال حاشيته وخدمه وعازفان يعزف كل واحد منهما على آلة الجنك الزاوي التي حملها على جنبه الأيسر بوساطة نطاق ويسندها بذراعه الايسر بحيث يكون الصندوق الصوتي في وضع افقي وحامل الأوتار في اتجاه من الأعلى الى الأسفل وهو ينتهي في الأعلى بقطعة تشبه كف الانسان . ويلاحظ ان العازف الآشوري يستعمل مضربا أطول بكثير من المضرب البابلي في العزف على هذه الآلة . ويبلغ عدد أوتار هذه الآلـة الآشورية حوالي اثني عشر وترا . أما الأثر الثاني فهو منحوتة جدارية رخامية تعود لعهد الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق. م) ، عـثر عليها في نينـوى[٢٠٧] وهي موجودة في المتحف البريطاني وتحتوي على مشهد منحوت بالنحت البارز يشترك فيه ثلاثة عازفين الأول يعزف على الكنارة والثاني يعزف على آلة الجنك الزاوي والثالث ينفخ في الناي، المزدوج . والجنك هنا محمولة الى الجانب الأيسر في وضع عمودي حيث يكون اتجاه الاوتار والصندوق الصوتي من أعلى الى أسفل أما حامل الأوتار فهو في وضع افقي وتتدلى منة الأوتار الى الأسفل والعازف هنا لا يستعمل المضرب في العزف على الأوتار بل يستعمل اصابعة مباشرة .

هـذا ومما يجـدر ذكره هـو ان آلة الجنـك الزاوي في العصـر الآشـوري الحـديث (٩١١ - ٦١٢ ق. م) تشبـه تمـامـا آلـة الجنـك البـابليـة في العصـر البـابـلي القـديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق. م) من حيث الشكل والوضعية أثناء العزف - افقية وعمـودية - وطريقة العزف بالمضرب او بدونه سوى ان المضرب الآشوري هو أطول بكثير من المضرب البابلي . ويختلف القسم العلوي من حامل الأوتار الآشوري عن البابلي حيث أصبح حامل الاوتار الآشوري ينتهي في أعلاه بشكل كف يد الانسان نراه في العصر البابلي القديم كان بشكل انتفاخ يشبه رأس المسمار او (الفطر) . كما ان عدد الأوتار في آلة الجنك الآشورية قد ازداد وأصبح في النوع العمودي (١٥ - ٢٢ وترا) وفي النوع الافقي (٨ - ١٢ وترا) .
وفي آثار العصر البابلي الحديث (حوالي ١٠٠٠ - ٥٣٩ ق . م) نشاهد آلة الجنك الـزاوي في عدد من الـدمى الطينيـة التي جاءتنـا من نفـر[٢٠٨] وكيش[٢٠٩] ومـواقـع غـير معروفة[٢١٠] . وتمثل هذه الدمى امرأة تحمل على جانبها الأيسر آلة الجنك الزاوي بوضعية أصبح فيها الصندوق الصوتي ممتدا من أعلى الى أسفل وحامل الأوتار في وضع افقي ولكن لا يرى منه إلا النهاية الأمامية التي عملت بشكل دائري يشبه رأس المسمار أحيـانا لأن الفنان قد نقش هذه الآلة الوترية منظورا اليها من الأمام الأمر الذي جعل الأوتار تظهر

وكأنها وتر واحد .

واستمر استعمال الجنك الزاوي في العصر السلوقي (٣٢٢ - ١٣٥ ق. م) والعصر الفرثي (٢٤٧ق. م - ٢٢٦ م) كما تثبت ذلك دمى الطين التي عثر عليها في بابل[٢٦١] والوركاء[٢٦٢] وكيش[٢٦٣] وسلوقيا[٢٦٤] ومواقع اخرى . وتمثل هذه الدمى امرأة تحمل آلة الجنك الزاوي أمام كتفها الأيسر بحيث يكون الصندوق الصوتي موازيا لجسم العازفة أما حامل الأوتار فيكون الى الأسفل في وضع افقي . ومن الامور الملفتة للنظر في بعض دمى هذا العصر ان الصندوق الصوتي لآلة الجنك الزاوي ينتهي في الأعلى برأس منحنٍ الى الداخل وهو بشكل رأس الطير . ومثل هذه النهاية نجدها في قطع أثرية موسيقية تعود الى العصر الاسلامي وخاصة القرن الثالث عشر[٢٦٤] . هذا وقد أدى الشكل الزاوي لآلة الجنك الى جعل أوتارها أكثر اختلافا في الطول مما كانت عليه في الشكل المنحني الأمر الذي أدى الى جعل الوتر القريب من الزاوية هو أقصر الأوتار والوتر الخارجي الأخير أطولها .

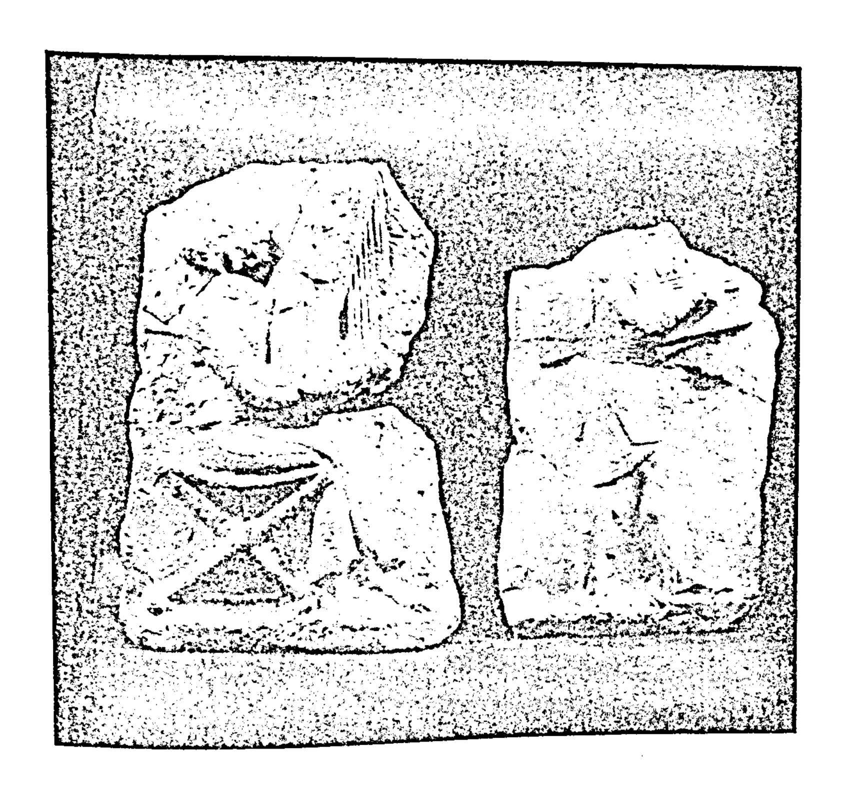
ان هذا الاستعراض السريع لآلة الجنك (harp) والمعزز بالشواهد الأثرية يثبت عراقة وأصالة هذه الآلة وان أقدم وأول ظهور لها كان عند السومريين في عصر الوركاء في (٣٠٠٠) سنة قبل الميلاد وظلت في الاستعمال لدى سكان العراق القدامى عبر مختلف العصور فاستعملها السومريون والأكديون والبابليون والكشيون والآشوريون والكلدانيون والسلوقيون والفرثيون في عصور ما قبل الاسلام ثم استمر استعمالها في العصور الاسلامية العربية . وخلال هذا التاريخ الطويل للآلة حدث تطور فيها من حيث الشكل وعدد الأوتار ، فرأينا الشكل المقوس للآلة عند السومريين والأكديين ثم ظهر الشكل الزاوي عند البابليين في عصر حمورابي وظل هو الشكل الوحيد السائد والمسيطر للآلة والذي استمر أيضا في العصور الاسلامية . أما من حيث الأوتار فنرى انها قد بدأت بـ (٣) أوتار ثم ازدادت أوتارها حتى وصل عددها عند الآشوريين الى (٢٢) وترا . ولم يقتصر استعمال هذه الآلة على العراق فقط بل نرى الاقطار المجاورة والقريبة قد اقتبست من العراق آلة الجنك الزاوي حتى وصلت الى أوربا كا سيثبت لنا ذلك من معالجة هذه الآلة في الأقطار الاخرى .



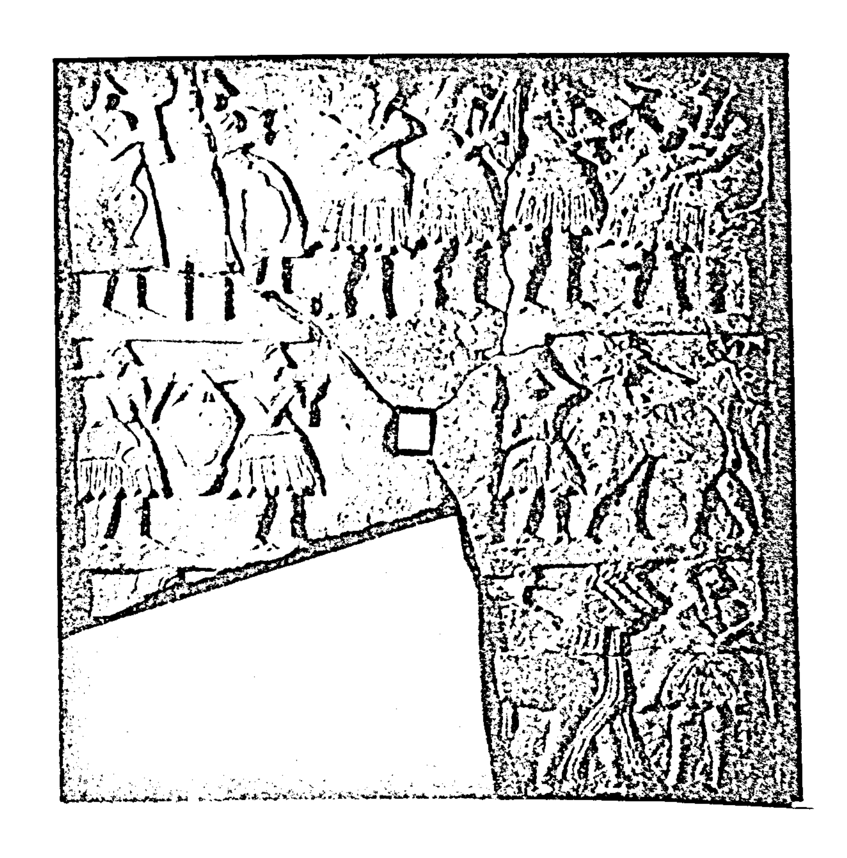
شكل ١٥




شكل ١٦



لوحان فخاريان عليهما مشهد بارز للعزف على آلة الجنك (Harp) البابلية . العازف الايمن يتأبط آلته تحت ابطه الايسر وهو يستعمل المضراب الصغير في العزف . اما العازف الجالس فقد وضع آلته امام صدره . ويرجع تاريخهما اى العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ق . م) . في المتحف العراقي .



منحوته سومريه يرجع تاريخها الى حوالي ٢٦٠٠ ق .م . وهي في المتحف العراقي . في القسم الايمن من مشهد الافريز العلوي يشاهد عازف على آلة الجنك المقوسه (arched harp) .

مقارنات

مصر :

تشير الآثار الموسيقية لوادي النيل الى وجود الشكلين لآلة الجنك وهما الجنك المنحني والجنك الزاوي . ان أقدم ظهور للشكل الأول في مصر كان في عصر الاسرة الرابعة[٢٦٥] حوالي (٢٧٢٣ ـ ٢٥٦٣ ق. م) بينما في العراق كان في عصر الوركاء (٣٠٠٠ ـ ٢٨٠٠ ق. م) . أما الشكل الثاني فان ظهوره لأول مرة في مصر كان في عهد امنحوتب الثاني (١٤٣٦ ـ ١٤١٣ ق. م) بينما في العراق كان في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ ـ ١٥٣٠ ق. م) . ويقول الباحث الألماني هيكمان[٢٦٦] المشهور بوفرة انتاجه العلمي في الآثار الموسيقية المصرية ، ان مصر قد اقتبست هذا الشكل من آلة الجنك وهو الشكل الزاوي من العراق أي ان هذه الآلة (الجنك الزاوي) ليست مصرية الأصل بل انها مقتبسة وهذا الرأي نجده في مؤلفات كل من گالبن[٢٦٧] وفيكنر[٢٦٨] وكرادينفتز[٢٦٩] وريمر[٢٧٠] وشتاودر[٢٧١] . وهذه البحوث الأجنبية تدحض ولا شك قول كل من الدكتور محمود أحمد الحفني « وانتقلت هذه الآلات من مصر حتى عمت سائر الممالك القديمة ثم انتقلت منها الى اوربا في العصور الوسطى »[٢٧٢] . وتنفي كذلك قول سعيد عزت الذي يذكر عن هذه الآلة بأنها « آلة يرجع عهدها الأول الى الفراعنة المصريين »[٢٧٣] . هذا وان الآثار المصرية[٢٧٤] لآلة الجنك الزاوي ترينا انتهاء القسم العلوي برأس طير او بروز بشكل رأس المسمار . أما عدد الأوتار لهذا الشكل من الآلة في وادي النيل فكان (٩ ـ ١١) . علما بأنه قد تم العثور على آلة أصلية للجنك الزاوي تعود الى القرن الرابع عشر قبل الميلاد ورقمها في متحف القاهرة هو (٦٩٤٠٧) .

سوريا وفلسطين :

ان هذه المنطقة الخاصة بآلة الجنك[٢٧٥] هي من عصور متأخرة جدا بالنسبة لآثار العراق القديم حيث انها تعود الى العصر الهلنستي وهو العصر الذي أعقب وفاة الاسكندر الكبير في يوم ٣ ٣٢٣/٦ ق. م واقتسام امبراطوريته بين قواده الأربعة .

ايران :

ان أقدم أثر من ايـران يرينـا استخدام الجنـك المنحني هو عبـارة عن طبعة ختم إسطواني عثر عليها في جوخه ميش[٢٧٦] ويرجع تاريخ هذا الختم الى نهاية عصر الوركاء . وآلة الجنك هنا لا تختلف عن آلة العراق القديم التي كان تاريخ ظهورها أقدم زمنا . أما الشكل الثاني للآلة وهو الجنك الزاوي في ايران ، فنجده في آثار العصور اللاحقة التي تعود الى القرن العاشر والقرن التاسع والقرن الثامن قبـل الميلاد[٢٧٧] وهـو ما يقـابل العصـر الآشوري الحديث في تاريخ العراق القديم .

بلاد الاغريق :

يرى فيگنر[٢٧٨] (Wegner) ان آلة الجنك هي الآلة الوترية الأكثر والأبعد انتشارا من آلات الشرق القديم والتي تعرف عليها الاغريق مباشرة عن طريق انتشارهم الواسع خارج وطنهم وهو العصر الذي يقابل العصر الآشوري الأخير حيث جاءت منه آلات الجنك الزاوي التي اقتبسها الاغريق . كما ان فريدريش بين[٢٧٩] (F. Behn) هو الآخر يؤكد أصالة آلة الجنك في الشرق القديم ويقارن آلة الجنك الاغريقية بآلة الجنك الآشورية .

بلاد الرومان :

وآلة الجنك الزاوي قد أصبحت من الآلات المحببة والمفضلة عند الرومان خاصة في موسيقى البيوت والحفلات ، وهي كما يـرى فلايشهـاور[٢٨٠] آلة من الشـرق أي ليست رومانية وان توسعهم خارج وطنهم ووجودهم في مصر وتركيا وسوريا وغيرها من المقاطعات التي احتلوها ، قد جعلهم يحتكون ويتعرفون على هذه الآلة حيث انتقل بعض الموسيقيين الأجانب[٢٨١] في بداية القرن الثاني قبل الميلاد الى روما مع آلاتهم ومنها الجنك الزاوي .

الجنك في اوربا :

انتقلت آلة الجنك الـزاوي من الشرق الى اوربـا[٢٨٢] في العصور الـوسطى حيث استعملتهـا جماعـات (التروبـادور) و (المينازنگـر) . والواقـع ان اوربـا قـد أدخلت

التحسينات التقنية على هذه الآلة مثل الدواسات (پدال pedal) الفرديـة ثم الزوجيـة وعندئذ استخدمت في الفرق السمفونية[٢٨٣] .

خلاصة :

ان هذه المعالجة المعززة بالشواهد الأثرية ونتائج البحوث العلمية ، قد أثبتت ان أقدم ظهور لآلة الجنك في العالم القديم كان في العراق قبل غيره من الأقطار وذلك في عصر الوركاء (٣٠٠٠ ق. م) . ومن العراق انتقلت آلة الجنك الزاوي الى الأقطار المجاورة والقريبة حتى وصلت الى اوربا في العصور الوسطى حيث لا تـزال الجنك (harp) التي طورتها اوربا ، مستعملة حتى يومنا هذا .

ونستنتج من الآثار الموسيقية الخـاصة بهـذه الآلة ومن النصـوص المسماريـة التي ذكرتها ، ان آلة الجنك في العراق القديم كانت تعزف في المناسبات التالية :

١ ـ مصاحبة المصارعة السومرية في حوالي ٢٦٠٠ ق. م .
٢ ـ المشاركة في الاحتفالات والأعياد والمناسبات العامة .
٣ ـ المشاركة في المناسبات الدينية الفردية والعامة .
٤ ـ المشاركة في احتفالات النصر على الأعداء .
٥ ـ المشاركة في دفن الموتى .
٦ ـ العزف في المناسبات الحزينة .

هذا وان العازفين على آلة الجنك كانوا من النساء والرجال . وهي آلة منفردة كما انها كانت تشارك في الفرق الموسيقية المختلفة . ان الآثار الموسيقية تثبت استعمال ووجود هذه الآلة في العراق القديم عبر كافة عصوره التاريخية قبل الاسلام وفي العصور الاسـلامية بعكس الأقطار الاخرى حيث كانت فيها في عصور لاحقة وقليلة وهذا يثبت أصالة وعراقة هذه الآلة في العراق واستمراريتها المتواصلة فيه .

الكنارة :

ترجع التسمية العربية كنارة (بكسر الكاف وتشديد النون) في أصلها اللغوي الى الاسم البابلي كناروم (Kinnarum) حيث ورد هذا الاسم في الكتابات المسمارية(٢٨٤) من عصر حمورابي (١٧٢٨ ـ ١٦٨٦ ق. م) . وانتقلت هذه التسمية فيما بعد الى اللغة المصرية القديمة بصيغة (كنر) والى اللغة العبرية بصيغة (كنور Kinnor)(٢٨٥) وبصيغة كنورا (kinnora) في اللغة الآرامية . لقد أخطأ الدكتور محمود أحمد الحفني(٢٨٦) عندما كتب يقول ان التسمية العربية كنارة مشتقة من التسمية المصرية القديمة كنر (بكسر الكاف وتشديد النون المفتوحة) ويعود سبب وقوع الحفني في هذا الخطأ انه لا يعرف ان تسمية هذه الآلة كناروم قد وردت كما قلنا ، في الكتابات المسمارية في العصر البابلي القديم. هذا ولا تزال الكلمة العربية كنارة مستعملة في الوقت الحاضر في بعض الأجزاء من الهند(٢٨٧) .

وحول كلمة القيثارة نود ان نقول ما يلي : ان الدراسات اللغوية قد توصلت الى ان الترجمة اليونانية للتوراة من القرن الثالث او الثاني قبل الميلاد والمعروفة باسم الترجمة السبعينية (Septuagint) قد ترجمت الكلمة العبرية كنور (kinnor) بكلمة (kithara) واحيانا بكلمة (kinnyra) أما الترجمة اللاتينية المعروفة باسم (Vulgate) التي قام بها القديس جيروم (٣٤٥ ـ ٤٢٠ م) للتوراة فقد ترجمت الكلمة العبرية كنور بكلمة (cithara) . هذا وقد أوضح الكتاب الاغريق القدامى ان كلمة (kinnyra) ـ وهي كلمة فينيقية ـ هي الكلمة (kithara)(٢٨٨) . هذا وحيث ان الكلمة الفينيقية (Kinnyra) والكلمة العبرية (kinnor) والكلمة الآرامية (kinnora) ترجع في أصلها الى الكلمة البابلية (kinnarum) لذا يمكن القول ان الكلمة الاغريقية (kithara) في أصلها ترجع الى الكلمة البابلية وعلى هذا فان الكلمة العربية (قيثارة) المأخوذة من الكلمة الاغريقية قد وجدت أصلها في الكلمة العربية كنارة المستعملة في المراجع العربية القديمة والتي ترجع في أصلها الى الكلمة البابلية كناروم (kinnarum) .

والكنارة آلة موسيقية وترية تتألف من :

١ ـ صندوق صوتي .

٢ ـ ساقين جانبيين الأول يخرج من مقدمة الصندوق الصوتي والثاني من مؤخرة

الصندوق الصوتي .

٣ - حامل الأوتار الافقي والموازي تقريبا للصندوق الصوتي وهو الذي يصل ما بين الساقين الجانبيين وتنزل منه الأوتار الى الأسفل .

ان أهم ما يميز الكنارة عن الجنك (harp) هو ان حامل الأوتار في الكنارة يكون موازيا للصندوق الصوتي وبوضع افقي ويربط ما بين الساقين الجانبيين اللذين يخرجان من مقدمة ومؤخرة الصندوق الصوتي الى الأعلى أي ان حامل الأوتار لا يتصل بالصندوق الصوتي بعكس آلة الجنك حيث ان حامل الأوتار يخرج من الصندوق الصوتي مباشرة بصورة منحنية او يكون زاوية مع الصندوق الصوتي . هذا ونلاحظ ان الكثير من الكتب الأجنبية والعربية تخلط في الاستعمال ما بين كلمة لاير (كنارة) وكلمة (harp) .

ان أقدم الآثار العراقية التي تحمل مشهدا لآلة الكنارة تعود الى عصر فجر السلالات الأول الذي أعقب عصر جمدة نصر (٢٨٠٠ - ٢٧٠٠ ق. م) . لقد جاءت هذه الآثار من مدينة فاره[٢٨٩] واور[٢٩٠] وهي عبارة عن طبعات أختام اسطوانية تحمل مشاهد العزف على آلة الكنارة . واذا ما تأملنا في هذه النقوش لرأينا ان الكنارة في أول ظهور لها كانت تمتاز بما يلي :

١ - ان الصندوق الصوتي للكنارة في أول ظهورها كان بهيئة الحيوان وغالبا ما كان يمثل الثور .

٢ - احتواء الصندوق الصوتي على ركائز تقوم مقام أرجل الحيوان .

٣ - ان الساقين الجانبيين الموصلين ما بين الصندوق الصوتي وحامل الأوتار العلوي غالبا ما يكونان متناظرين في الاتجاه واحيانا قليلة يكونان في حالة غير متناظرة كأن يكون أحد الساقين عمودا على الصندوق الصوتي والثاني يكون مائلا الى الخارج .

٤ - تحتوي الكنارة في دورها الأول على (٤) أوتار مشدودة بصورة متوازية وتثبت أطرافها السفلى في ظهر الحيوان أي الحافة العليا للصندوق الصوتي .

٥ - ان العزف على الكنارة كان في بداية الأمر بالاصبع مباشرة أي بدون استخدام المضرب .

٦ - ان العزف على هذه الآلة كان يتم اما في حالة الجلوس او الوقوف .

ويقف المرء على التطور الذي أصاب الكنارة عبر تاريخها الطويل من استعراض الآثار الخاصة بها سواء كانت آلات أصلية او مشاهد ورسوم لها منقوشة . ونبدأ معالجتنا

لهذا الموضوع بالكنارات الأصلية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور والبالغ عددها (٩) إلا انها غير كاملة بسبب التلف الذي أصابها من جراء بقائها داخل القبور مدة تزيد على أربعة آلاف سنة . ولعل من أحسن الكنارات السومرية هي الكنارة الذهبية المعروضة في القاعة السومرية من المتحف العراقي والتي عثر عليها في القبر رقم (PG ١٢٣٧) مع آلات وترية اخرى و (٧٤) هيكلا عظميا تعود معظمها للنساء[٢٩١] . كان الصندوق الصوتي للكنارة الذهبية مصنوعا من الخشب الذي عثر على بقاياه المتفسخة . ويعتقد المنقب وولي ان هذا الخشب كان من خشب الارز . يبلغ طول الصندوق الصوتي من الأسفل ٦٥ سم وارتفاعه ٣٣ سم وسمكه ٨ سم . أما طول القيثارة بأكملها هو وارتفاعها ١,٢٠ م . والواقع ان الواجهة الأمامية الرفيعة للصندوق الصوتي والكائنة تحت رأس الثور الذهبي قد وجدت كاملة وهي مطعمة بالمحار بحيث ساعدت على اعطاء السمك الصحيح للصندوق الصوتي عند صنعه من خشب حديث في مختبر المتحف . ان الصندوق الصوتي لهذه الكنارة الذهبية كان مزخرفا بشريط مؤلف من قطع صغيرة من المحار وحجر اللازورد (الحجر الأزرق) والحجر الأحمر والأبيض بحيث كونت هذه القطع الحجرية المختلفة الألوان ، أشكالا هندسية قوامها المربعات والمعينات . ويخرج من أعلى مقدمة ومؤخرة الصندوق الصوتي ساقان جانبيان بصورة مائلة ويبلغ ارتفاع الساق الخلفي منها ٨٨,٥ سم ويربط ما بينهما في الأعلى انبوب خشبي مدور نصفه الأمامي مكسو بقشرة من الفضة أما النصف الخلفي منه فقد كان بدون اكساء حيث لم يعثر على بقايا مادة الاكساء . ويبلغ طول حامل الأوتار العلوي ١,١٣٧ م وهو يكاد يوازي الصندوق الصوتي ويبرز عن الساقين الجانبيين المتصلين به في المقدمة والمؤخرة بمقدار (٥ سم) . وتكسو الساقين الجانبيين شرائط ذهبية وتطعيم بقطع مثلثة الشكل ومن أحجار ذات ألوان مختلفة . ويلاحظ بالقرب من منتصف القاعدة السفلى للصندوق الصوتي وجود فتحة صغيرة فوقها (٧) خطوط حمراء و(٨) خطوط بيضاء وهي مستقيمة ومتوازية واتجاهها من أعلى الى أسفل . وتشير هذه الخطوط البيضاء الثمانية حسب رأي المنقب[٢٩٢] وگالبن[٢٩٣] وزاكس[٢٩٤] وفريدريش بين[٢٩٥] وشتاودر[٢٩٦] وهارتمان[٢٩٧] وبارو[٢٩٨] وبارنيت[٢٩٩] وكونستانزه شميت ـ كولينت[٣٠٠] وصبحي أنور رشيد[٣٠١] الى عدد الأوتار التي كانت تحتوي عليها الكنارة الذهبية لوجود هذه الخطوط البيضاء المتوازية فوق الفتحة الصغيرة التي تتجمع فيها الأوتار بعد نزولها من الأعلى . ومما يؤسف له ان دليل المتحف العراقي الصادر

بعنوان كنوز المتحف العراقي ، بغداد ١٩٧٢ للدكتور فرج بصمه‌چي ، قد احتوى على خطأين بخصوص الكنارة الذهبية الاول يتعلق بعدد أوتارها حيث ذكر - خلافا لجميع العلماء المختصين المذكورين أعلاه - انها تحتوي على (١١) وترا ، والثاني فيما يخص موقع العثور عليها حيث ذكر انها قد وجدت في قبر شبعاد[٣٠٢] علما بأن قبر شبعاد (القراءة الحديثة پو - آ - بي) يحمل الرقم (٨٠٠) بينما يذكر المنقب وولي الذي عثر على الكنارة الذهبية انه وجدها في القبر رقم (١٢٣٧) أي ليس في قبر (شبعاد) كما يذكر دليل المتحف العراقي . والغريب ان دليل المتحف العراقي قد نشر صورة فوتغرافية[٣٠٣] للكنارة الذهبية وهي تحتوي على (٧) أوتار وليس (١١) وترا كما هو وارد في الصفحة ١٦٩ من الدليل . هذا ويوجد قرب مؤخرة الصندوق الصوتي وفي الحافة العليا منه تقوس للدلالة على ظهر الحيوان . ويبرز من أعلى مقدمة الصندوق الصوتي رأس الثور المصنوع من الذهب الخالص وعيناه مطعمة بالحجر الأزرق (اللازورد) والحجر الأبيض . ورأس الثور الذهبي هو الذي أعطى التسمية للآلة وجعلها تعرف في المراجع باسم الكنارة الذهبية او القيثارة الذهبية . هذا ويرجع تاريخ هذه الكنارة الى (٢٤٥٠ ق. م) أي قبل (٤٤٣٠) سنة من الآن .

ويقول شتاودر[٣٠٤] ان أهم ما يميز الكنارة السومرية هو علاقتها بالثور حيث نرى ان صندوقها الصوتي كان يصنع بهيئة الثور او اتصال رأس الثور فقط بمقدمة الصندوق الصوتي . وعلل شتاودر رأيه هذا بقوله ان الثور كان مقدسا في بلاد ما بين النهرين منذ العصور القديمة وان صورته كانت رمزا للخصوبة كما ان قرون الثور كانت تحلي تيجان الآلهة في العراق وترمز الى قوتها . أما الدكتورة هارتمان[٣٠٥] فقد ذكرت ان من ألقاب الآلهة هي (الثور) و (الثور الكبير) و (ثور السماء) أما من صفات الالهات وبصورة خاصة اينانا فكانت (البقرة البرية) . وحول الثور والكنارة كتب الدكتور فوزي رشيد ما يلي : « لقد زين السومريون كما هو معروف مقدمات قيثاراتهم برأس الثور او البقرة وهذه الناحية قد أثارت تساؤلات عدد من الباحثين لذلك فقد حاول بعضهم توضيح العلاقة التي يمكن ان تربط بين الثور والبقرة والقيثارة . والرأي الذي توصلوا اليه هو ان الثور يجسد الاله تموز والبقرة تجسد الالهة اينانا (عشتار) ولذلك زين رأسهما مقدمة القيثارة . والواقع ان هذا التفسير لوحده لا يكفي لتبرير الموضوع لأن علاقة الاله تموز والالهة عشتار لا ترتبط مباشرة بالقيثارة ولا تقتصر عليها فقط ، فلماذا يصوران عليها بصورة خاصة ولا يصوران على بقية الآلات الموسيقية والآثار المتعلقة بهذين الالهين . من خلال النصوص المسمارية الدينية

تبين لنا بصورة لا تقبل الشك ان عملية تقديم القرابين الى الآلهة وبالاخص عندما يكون القربان ثورا او بقرة كان يرافقها العزف على القيثارة وذلك من أجل ان تخفف أنغامها من حدة خوار الثور او البقرة أثناء ذبحها . هذا واذا ما علمنا بأن عملية تقديم القربان الحيواني تعني أكل اللحم ، فان ذلك يؤكد ان ذبح الثور او البقرة كان يعتبر من الأحداث المهمة في حياة الأقدمين . وما دام وجود القيثارة من مستلزمات هذا الحدث المهم لذلك صارت العلاقة بينها وثيقة فزودت مقدماتها بواحد من رأسيهما »[٣٠٦] .

ونحن نرى ان رأي الدكتور فوزي غير وارد ولا نؤيده للأسباب التالية :

١ - ان علاقة الموسيقى في عملية تقديم القرابين هي مع الاله مباشرة بغية ادخال الفرح والسرور الى قلبه والحصول على رضاه وعطفه أي ان دور الموسيقى هنا ليس للتخفيف من حدة خوار الثور او البقرة أثناء الذبح .

٢ - ان النصوص الدينية السومرية تحتوي على مقارنات بين صوت آلات موسيقية مختلفة وصوت الثور . فقد وصفت قيثارة معبد (انينو) في لگش (تل الهباء) بخوار الثور كما ورد ذلك في الاسطوانة المعلمة بحرف (A) العائدة الى كوديا[٣٠٧] . وعلى هذا فان وجود رأس الثور في مقدمة القيثارة هو تجسيد لهذه النصوص المعبرة عن عقائد الناس آنذاك .

٣ - ان الأهمية الدينية للثور عند سكان العراق القدامى منذ عصور ما قبل التاريخ هي التي أدت الى ايجاد رابطة بينه وبين القيثارة بحيث دخل في تكوين الصندوق الصوتي لها .

والقيثارة السومرية الثانية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور هي القيثارة الفضية[٣٠٨] المعروضة في المتحف البريطاني . ان جميع جسم الكنارة كان مكسوا بقشرة فضية ولهذا عرفت في المراجع باسم (القيثارة الفضية) . لقد عثر على هذه القيثارة في القبر رقم (PG ١٢٣٧) وهو نفس القبر الذي وجدت فيه القيثارة الذهبية المعروفة في المتحف العراقي وقد أصاب التأكسد جميع القشرة الفضية لهذه القيثارة إلا ان رأس الثور وقطع الموزاييك التي بقت سالمة من التلف قد ساعد على اعادة تركيب الآلة . وفي هذه القيثارة عثر لأول مرة على الملاوي (المفاتيح) العائدة لها وكان عددها (١١) مفتاحا مصنوعة من الفضة أيضا ويداخلها انبوب خشبي وقد وجدت وهي ملصقة بالنصف الخلفي من حامل

الأوتار . يبلغ ارتفاع هذه الآلة ١,٠٦ م وطولها ٠,٩٧ م . وقد جرت في السنوات الأخيرة في مختبر المتحف البريطاني عملية ارجاع البريق الفضي الى القيثارة دون المساس او محو ما عليها من نقوش او آثار واعيد عرضها مجددا . ويلاحظ في هذه القيثارة الفضية ان مكان نزول أوتارها مع الملاوي (المفاتيح) هو النصف الخلفي من حامل الأوتار العلوي المتصل بشكل مائل بالرأس العلوي للساق الأمامي والخلفي الخارجين من الصندوق الصوتي وهما ليسا متساويين في الارتفاع الأمر الذي أدى الى الميلان وبالتالي الى اختلاف طول الأوتار . وهذا الوضع لا يختلف عما كانت عليه القيثارة الذهبية سوى اختلاف عدد الأوتار . والواقع ان العثور على (١١) مفتاحاً (ملاوي جمع ملوي) ليس معناه ان جميع القيثارات يجب ان تحتوي على نفس العدد من الأوتار . ففي الوقت الحاضر نشاهد آلة سنطور وهي تحتوي على (٩٢) وترا وسنطوراً آخر يحتوي على (١٠٠) وتر ، وهناك عود يحتوي على (٥) أوتار واخر على (٦) أوتار وهكذا كان الحال قديما حيث نرى القيثارة الفضية وهي تحتوي على (١١) وترا والقيثارة الذهبية تحتوي على (٨) أوتار .

ان الآلة الموسيقية الأصلية هي التي تكون أساس انطلاقنا في فهم وتفسير امور الآلات الاخرى التي ينقشها نحاتون تغيب عنهم النواحي الموسيقية الدقيقة من حيث عدد الأوتار ومكان نزولها وتجمعها في الأسفل وهو أمر لا يختلف عما هو موجود في الوقت الحاضر عند فنانينا التشكيليين عندما ينحتون او يرسمون مشهدا موسيقيا .

والقيثارة الفضية السومرية هي الاخرى نرجع في تاريخها الى ما قبل (٤٤٠٠) سنة من الآن وهي تعود الى العصر المعروف باسم سلالة اور الاولى (عصر فجر السلالات الثالث ٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق. م) . وفي القبر (١١٥١) عثر على أجزاء لقيثارة اخرى عرفت باسم (القيثارة الجبسية)(٣٠٩) حيث وجد رأس الثور البرونزي وقطعة مطعمة بالمحار . ولقد تمكن المنقب وولي من الحصول على الشكل والحجم الأصلي لهذه الكنارة وذلك بسكبه الجبس السائل في الفراغ الذي نشأ من تهرؤ وتفسخ الخشب المصنوعة منه الآلة . كما كان بامكان المنقب ان يتأكد من آثار الأوتار ووضعيتها وأبعاد هذه الآلة اذ كان طولها مترا واحدا وارتفاعها ٩٠ سم والبعد العلوي ما بين الساقين الجانبين ٨٥ سم وطول كل ساق ٨٠ سم ومقطعه يتراوح ما بين ٥×٣ سم و٤×٣ سم . أما حامل الأوتار العلوي فكان مدورا وقطره (٣ سم) . كان بعد الوتر الأخير عن الساق الخلفية (٧ سم) وبعد الوتر الأمامي عن الساق الأمامية (٢٠ سم) وكانت المسافة ما بين كل وتر وآخر هي

(١,٥ سم) ، لهذا يعتقد شتاودر[٣١٠] بأن هذه الألة كانت تحتوي على (١٠) او (١١) وترا . أما المنقب وولي[٣١١] فانه يعتقد بأن هذه الكنارة الجبسية كانت تحتوي على (١٠) أوتار . علما بأن هذه الكنارة هي من أخواتها السابقات وصندوقها الصوتي أرفع . لقد رفعت هذه الكنارة السومرية من خزانتها في المتحف العراقي بسبب العرض الجديد للمتحف .

وفي نفس القبر الذي عثر فيه على (الكنارة الذهبية) و (الكنارة الفضية) وهو القبر رقم (PG ١٢٣٧) عثر أيضا على آلة وترية ثالثة تختلف عن الكنارة وعن الجنك اذ انها تجمع بين أجزاء رئيسية من الآلتين المذكورتين اطلق عليها اسم (الكنارة الزورقية)[٣١٢] .

ومما يلفت النظر في هذه الآلة[٣١٣] التي يرجع زمنها الى (٢٤٥٠ ق. م) ما يلي :

١ ـ وجود تمثال حيوان كامل فوق مقدمة السطح العلوي للصندوق الصوتي بخلاف بقية القيثارات حيث يوجد رأس الثور فقط .

٢ ـ ان القسم الخلفي من الصندوق الصوتي والساق الجانبي الخلفي الخارج منه الى الأعلى يشبه تماما آلة الجنك (harp) .

٣ ـ ان وجود ساقين جانبيين يخرجان من الصندوق الصوتي وحامل الأوتار العلوي الذي يربط ما بينهما يجعل منها آلة كنارة (Lyre) .

هذا ويبلغ طول هذه الكنارة الزورقية ١,٤٠ م وارتفاعها ١,١٦ م وهي موجودة في متحف جامعة بنسلفانيا/فيلادلفيا في أمريكا . لقد رفض شتاودر[٣١٤] وتلميذته الدكتورة هارتمان[٣١٥] النموذج الذي قدمه وولي لاعادة وتركيب هذه الآلة لأن ما عثر عليه في القبر من الأجزاء لا تعود لألة موسيقية واحدة بل لأكثر من آلة التصقت الواحدة بالاخرى . ويرى شتاودر أيضا ان تمثال الحيوان الذي وضعه المنقب وولي فوق مقدمة الصندوق الصوتي ـ قياسا على كنارة اخرى تعود الى العصر السومري الحديث ـ ليس له علاقة بالآلة الموسيقية اذ عثر في نفس القبر على تمثالين لهذا الحيوان وهما يعودان لموضوع شاع جدا في الفن السومري وهو توسط شجرة الحياة بين حيوانين يقفزان اليها . إلا ان بارنيت[٣١٦] قد أيد المنقب وولي وخالف رأي شتاودر مستندا في ذلك على صورة فوتغرافية للآلة الموسيقية عند الكشف عليها أثناء التنقيب وقال ان هذه الآلة الغريبة قد صنعت لغرض غريب غير معروف . ورد بارنيت على الدليل الذي قدمه شتاودر بخصوص العثور على تمثالين لحيوان

في نفس القبر بقوله ان هذين التمثالين هما أكبر وليس لهما علاقة بتمثال الحيوان الذي كان متصلا بالآلة الموسيقية .

وعلاوة على هذه الكنارات السومرية الأصلية ، توجد مجموعة من القطع الأثرية المختلفة المنقوشة بمشاهد العزف على الة الكنارة نأتي على ذكر البعض منها[٣١٧] . ففي نفر عثر على لوح نذري[٣١٨] يعود الى عصر الانتقال من فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق. م) الى عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق . م) وذلك في الطبقة ٧ ب لمعبد اينانا . يحتوي الافريز العلوي لهذا اللوح الرخامي على مشهد منحوت بالنحت البارز يمثل مشهد شراب يضم الملك وزوجته . ومقابل زوجة الملك التي رفعت كأس الشراب الى الأعلى بيدها اليمنى ويشرف على خدمتها أحد الأشخاص ، وقفت امرأة تعزف على الكنارة. وأهمية هذا الأثر تأتي من انه أقدم أثر يثبت لنا وجود الملاوي (المفاتيح) في الآلة الوترية وقد نقشت فوق حامل الأوتار العلوي بشكل خطوط مستقيمة متوازية باتجاه مائل . وهذا أول انجاز موسيقي جزئي للآلة الوترية فيما يخص تسوية صوت الآلة ونراه فيما بعد في بقية الآلات الوتريةحيث نرى الملاوي (المفاتيح) مستعملة في يومنا الحاضر في الآلات الوترية الشرقية والغربية . الصندوق الصوتي لهذه الكنارة على شكل ثور والأوتار البالغ عددها (٨) أوتار تتصل نهاياتها السفلى بالحافة العليا للصندوق الصوتي . وتستعمل العازفة أصابعها المجردة في العزف على كنارتها . وهذا الأثر الموسيقي المهم معروض في القاعة السومرية من المتحف العراقي .

ومن الآثار السومرية المهمة للكنارة الأثر المعروف باسم (راية اور)[٣١٩] الذي عثر عليه وولي في اور وتم نقله الى المتحف البريطاني . وهو عبارة عن صندوق بشكل شبه منحرف ، زخرفت أوجهه بمشاهد مختلفة بواسطة التطعيم بقطع من أحجار مختلفة المادة واللون . ويعرف المشهد الأول لهذا الأثر بمشهد الحرب والمشهد الثاني بمشهد السلام . والذي يهمنا هنا من هذا الأثر السومري الذي يعود في تاريخه الى (٢٤٥٠ ق. م) هو مشهد السلام ويمثل الاحتفال بالانتصار على العدو ومشاركة الموسيقى في هذا الاحتفال الملكي الكبير . نشاهد هنا عازفا على الكنارة السومرية التي صنع صندوقها الصوتي بشكل الثور على غرار الكنارات الأصلية . ويحمل العازف هنا آلته الوترية بواسطة نطاق ملفوف حول رقبة الثور ومقدمة الصندوق الصوتي للآلة ثم حول الكتف الأيسر للعازف .

وتأتي أهمية هذا الأثر السومري من انه أول وأقدم أثر يرينا وجود الفتحات الصوتية

في الآلـة الوتـرية وهي التي تسمى في الـوقت الحاضـر في العود بـاسم الشمسية[٣٢٠] او (الطرة) . ووظيفة هذه الفتحة تقوية وتضخيم الصوت المنبعث من الآلة المـوسيقية . والفتحة الصوتية التي نعنيها في هذا الأثر السومري هي بشكل مثلث وتعلو مقدمة الفتحة التي تتجمع فيها النهايات السفلى للأوتار والمحفورة في وسط الصندوق الصوتي . وتحتوي هذه الكنارة على (١١) وترا مع ملاويها (المفاتيح) المثبتة في أعلى حامل الأوتار العلوي باتجاه مائل وهي عبارة عن خطوط مستقيمة متوازية . ويستعمل العازف هنا أيضا أصابعه المجردة في العزف على هذه الكنارة .

بعد هذا ننتقل الى العصر الأكدي (٢٣٥٠ ـ ٢١٧٠ ق. م) الذي أعقب العصر السومري القديم لمتابعة تاريخ وتطور الكنارة وكذلك الى العصور اللاحقة الاخرى . ان المثال الوحيد المعروف في البحوث والمراجع الأجنبية حول الكنارة الأكدية هو عبارة عن ختم اسطواني كان متحف اللوفر[٣٢١] بباريس قد اشتراه في سنـة ١٨٩٣ . يمثل المشهـد المنحوت على هذا الختم الاسطواني الآلهة عشتار جالسة على الأسد ويقابلها رجل يعزف على الكنارة وهو في حالة الجلوس . وقد أطلق گالبن[٣٢٢] على المائدة الموجودة بين الآلهة والعازف والمعمولة بشكل ضيق في الوسط ، التسمية السومرية بالاك الخاصة بالآلة الوترية جنك (hrap) . أما فارمر[٣٢٣] فيرى فيها آلة الطبل . ونحن نؤيد رأي هارتمان[٣٢٤] القائل بعدم وجود طبل في العراق القديم يشبه في شكله شكل المائدة او المنصة الموجودة في الختم أعلاه ونضيف الى معارضتنا لرأي فارمر قولنا بوجود آثار أصلية حجرية مخزونة في المتحف العراقي وهي من الحجر الصلد تشبه كل الشبه شكل المائدة أو المنصة المنقوشة في الختم ولم تكن قد استعملت كطبل لعدم وجـود الآثار التي تـدل على لصق وتثبيت الجلد عليهـا لاستعمالها كآلة ايقاعية كما لا يوجد في مشهد الختم شخص يعزف عليها . والواقع ان الأمثلة الأثرية ترينا بوضوح استعمال مثل هذه القطعة لأغراض دينيـة في حالـة تقديم القرابين السائدة وغيرها . ان شكل الصندوق الصوتي لهذه الكنارة الأكدية هو غير واضح وضوحا تاما ولكن يشاهد في أعلى مقدمة الصندوق الصوتي ما يدل على تمثال حيوان[٣٢٥] . وتشاهد بقايا أماكن شد الأوتار في حامل الأوتار العلوي وعددها (٧) أوتار حسب رأي هارتمان[٣٢٦] ونلاحظ نفس العدد من الأوتار في الرسم الذي قدمه شتاودر[٣٢٧] للآلة المنقوشة على الختم الأكدي . واستنادا الى هذا المثال الوحيد ارتأت هارتمان[٣٢٨] انه بعد عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ ـ ٢٣٥٠ ق. م) وبتأثير العنصر السامي الذي ساد وحكم في

العصر الأكدي (٢٣٥٠ - ٢١٧٠ ق . م) تغير شكل الكنارة السومرية كما ذهبت أهمية شبه شكل الكنارة للثور ، في طي النسيان وذلك لأسباب دينية . أما شتاودر[٣٢٩] فيرى ان الاتجاه العسكري للأكديين جعلهم لا يتحمسون لتقدير الموسيقى وان مشاهد الآلات الموسيقية - في رأيه - لم تأخذ في القلة فقط بل ان الآلات المميزة للسومريين وهي الجنك والكنارة بشكل الحيوان قد اختفت من الوجود في العصر الأكدي تقريبا ، وان شكل الكنارة في هذا العصر يدل - حسب رأيه - على مرحلة الانتقال وعدم الجودة والنضوج . ونحن نخالف هذه الآراء للأسباب التالية :

١ - ان القطع الأثرية التي لم تكن معروفة لكل من هارتمان وشتاودر قد أثبتت خطأ آرائهما حول الآلات الموسيقية في العصر الأكدي . اذ ان هذه القطع الأثرية التي سوف نشرحها بعد قليل ، قد برهنت بشكل قاطع على وجود ثلاثة أشكال للآلة الوترية الكنارة الأكدية بعكس الكنارة السومرية التي لها شكل واحد .

٢ - ان الروح العسكرية لدى قوم لا يحول دون تحسس وتحمس القوم للموسيقى . ان سكان الجبال الآرايين الذين ينسب اليهم شتاودر ابتكار بعض الآلات ، كانوا رجال حرب غير متمدنين .

٣ - ان حفيدة الملك الأكدي المشهور نرام سين كانت تعزف على الآلة الموسيقية المعروفة باسم بالاك - دي وان دل هذا على شيء فانما يدل على أهمية ومكانة الموسيقى عند الأكديين وتقديرهم لها .

٤ - ان مشاهد الآلات الموسيقية لم تأخذ في القلة في العصر الأكدي ، كما ان الآلات الموسيقية المميزة للسومريين لم تختف في العصر الأكدي بل على العكس تماما اذ ان شكل الكنارة قد تنوع وازداد عما كان عليه في العصور السابقة للعصر الأكدي . كما ان أهمية الشكل لم تذهب في العصر الأكدي طي النسيان كما تعتقد هارتمان بدليل ان الشكل السومري للكنارة أي شكل الثور كان معروفا ومستعملا في العصر الأكدي بدليل المشهد المنقوش على الختم الاسطواني الأكدي الموجود في المتحف العراقي الذي نشرنا عنه دراسة خاصة باللغة الألمانية[٣٣٠] .

ان الآثار الموسيقية الأكدية التي كنا أول من أشار الى أهميتها الموسيقية هي :

أ - ختم اسطواني من العصر الأكدي كان المتحف العراقي قد اشتراه في سنة ١٩٣٨ وقمنا

بنشره لأول مرة في مقالنا المنشور باللغة الألمانية في سنة ١٩٦٧ في المجلد ٢٣ من مجلة سومر . نقش على هذا الختم مشهد لمجلس شراب يشارك فيه عازف على الكنارة . ان الصندوق الصوتي لهذه الكنارة الأكدية قد صنع بشكل حيوان ضم أرجله الى الداخل . وهذا الختم يثبت استمرارية وجود الكنارة المصنوعة بشكل الحيوان بعد انتهاء حكم السومريين .

ب ـ ختم اسطواني من العصر الأكدي نشره لأول مرة الدكتور بومر[٣١] في سنة ١٩٦٥ إلا انه لم يتطرق مطلقا الى أهمية مشهد هذا الختم من الناحية الموسيقية . لقد نقش على هذا الختم الذي يعود الى العصر الأكدي مشهد لمجلس شراب تشارك فيه عازفة على الكنارة وهي في حالة الجلوس وتحمل آلتها فوق ركبتها . ونلاحظ في هذه الكنارة ما يلي :

١ ـ ان الصندوق الصوتي لم يصنع بشكل الثور كما لا يقف تمثال حيوان فوق مقدمة الصندوق الصوتي أي ان الصندوق الصوتي لهذه الكنارة الأكدية قد صنع بشكل يختلف عن الكنارة المألوفة عند السومريين في العصر السابق للعصر الأكدي ، خاصة وان صندوقها الصوتي يضيق في الأسفل الأمر الذي لم يكن معروفا في الكنارة السومرية .

٢ ـ ان الساقين الجانبيين لم يصنعا بصورة مستقيمة كما كان الحال عند السومريين بل فيهما تقعر في الأعلى وتقل المسافة بينهما عند نقطة اتصالهما في الأعلى بحامل الأوتار العلوي . وهذا الشكل من السيقان الجانبية قد ظهر لأول مرة عند الأكديين ولم يكن معروفا عند السومريين وهو الشكل الذي ساد في العصور اللاحقة وانتقل الى الخارج وأصبح الشكل المفضل عند الاغريق .

ومما تقدم أصبح ثابتا ان العصر الأكدي قد استعمل (٣) أشكال للكنارة هي :

١ ـ كنارة ذات صندوق صوتي مستطيل ويقف فوق مقدمته العليا تمثال حيوان .
٢ ـ كنارة ذات صندق صوتي بشكل الحيوان .
٣ ـ كنارة ذات صندوق صوتي بسيط يضيق في الأسفل ويخلو من تمثال الحيوان كما وانه ليس بشكل الحيوان وان الساقين الجانبيين يحتويان على تقعر في الأعلى وهو شكل جديد لم يكن معروفا عند السومريين .

وفي العصر السومري الحديث (٢١٠٠ ـ ١٩٥٠ ق. م) الذي أعقب العصر الأكدي ، استمر استعمال الكنارة . ففي تلو (الاسم القديم گيرسو) الواقعة في ناحية النصر قرب الشطرة بمحافظة ذي قار ، عثر على كسرة من لوح حجري ، نحت عليها بالنحت البارز مشهد يشترك فيه عازف على الكنارة[٣٣٢] . ويعود زمن هذا الأثر الموسيقي الى الحاكم السومري كوديا (٢١٠٠ ـ ٢٠٨٠ ق. م) . وتتميز الكنارة في هذا الأثر بما يلي :

١ ـ ان الصندوق الصوتي لهذه الكنارة مستطيل الشكل ويتصل فوق أعلى مقدمته رأس حيوان ، كما يقف تمثال ثور فوق أعلى القسم الأمامي من الصندوق الصوتي وهو نوع من الكنارات كان معروفا في عصر سلالة اور الاولى (عصر فجر السلالات) في حدود ٢٤٥٠ ق. م . وكذلك في العصر الأكدي (٢٣٥٠ ـ ٢١٧٠ ق. م) .
٢ ـ يبلغ عدد أوتار وملاوي (مفاتيح) هذه الكنارة من العصر السومري الحديث أحد عشر وترا مع ملاويها المثبتة في النصف الخلفي من حامل الأوتار العلوي .
٣ ـ ينتهي الرأس الأمامي لحامل الأوتار العلوي بشكل رأس المسمار او الفطر على غرار ما كان معروفا في الجنك (harp) السومرية من عصر سلالة اور الاولى (عصر فجر السلالات الثالث) وفي العصر الأكدي[٣٣٣] .

ان الأثر المتقدم هو المثال الوحيد المعروف في البحوث والكتب الأجنبية للكنارة في العصر السومري الحديث إلا ان مؤلف[٣٣٤] هذا الكتاب قد أثبت وجود الشكلين الآخرين للكنارة ، الشكل الأول وهو المحتوي على صندوق صوتي بشكل الحيوان أما الشكل الثاني فهو الشكل الخالي من الحيوان ووجود التقعر في أعلى الساقين الجانبيين قرب اتصالهما بحامل الأوتار العلوي وهو الشكل الذي ظهر لأول مرة في العصر الأكدي . وهكذا نرى ان العصر السومري الحديث قد واصل استعمال الأشكال المألوفة للكنارة السومرية والأكدية في العصور السابقة .

ومن العصر البابلي القديم (١٩٥٠ ـ ١٥٣٠ ق. م) جاءتنا مجموعة من الآثار الموسيقية المحتوية على شكلين من الكنارة . فالشكل الأول نشاهده منقوشا على جرة فخارية تم العثور عليها في لارسا[٣٣٥] بمحافظة ذي قار وهي معروضة في القاعة البابلية من المتحف العراقي . نقش على هذه الجرة الفخارية بطريقة التحزيز مشهد لعازف جالس

يداعب أوتار الكنارة الكبيرة . الصندوق الصوتي لهذه الكنارة مستطيل الشكل ومزود بأربع أرجل لارتكاز الآلة على الأرض . وهذا الصندوق الصوتي للكنارة جاء خاليا من أية زخرفة او اضافة حيوانية سواء كانت بشكل حيوان كامل او رأس الحيوان فقط . يخرج من الصندوق الصوتي نحو الخارج الساقان الجانبيان بحيث تكون المسافة بينهما في الأعلى هي أبعد منها في الأسفل وان محل اتصالهما بحامل الأوتار العلوي غير موجود بسبب الكسر الذي أصاب الأثر في هذه المنطقة . ونشاهد في وسط الصندوق الصوتي شق رفيع تجمعت فيه النهايات السفلى للأوتار النازلة من الأعلى كما يظهر بوضوح ما يعرف باصطلاح (الفرس)[٣٣٦] وهي قطعة خشبية مستعرضة على الصدر ترتكز عليها الأوتار بعد خروجها من المشط . تحتوي هذه الكنارة البابلية على (٨) أوتار ويستعمل العازف أصابعه المجردة في العزف عليها رغم ان المضرب كان معروفا ومستعملا في هذا العصر كما اثبتت ذلك آثار موسيقية اخرى للكنارة والجنك .

أما الشكل الثاني للكنارة في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق.م) الذي أعقب العصر السومري فقد جاءنا منقوشا على مجموعة من الآثار الموجودة في المتحف العراقي ومتحف برلين ومتحف اللوفر ففي كسرة من لوح طيني عثر عليه في اشجالي[٣٣٧] بمنطقة ديالى نرى مشهدا بارزا لشخص جالس يعزف على كنارة صغيرة ذات صندوق صوتي مستطيل الشكل ويخرج منه بصورة مائلة الى الخارج ساقان جانبيان في قسمها العلوي تقعر قبل اتصالهما بحامل الاوتار العلوي الذي ينتهي في رأسه الأيمن ببروز يقارنه شتاودر[٣٣٨] بالبروز الموجود في الكنارات الاغريقية . ويلاحظ ان العازف الجالس يعزف على هذه الكنارة وهي في وضع افقي بحيث يكون حامل الأوتار العلوي موازيا لصدر العازف . ويستعمل العازف المضرب الصغير في العزف على أوتار هذه الكنارة البابلية والبالغ عددها (٥) أوتار والنازلة من الأعلى بحيث تضيق المسافات بينها كلما اقتربت في الأسفل من الجسر والمشط ، أي من القطعة الخشبية المستعرضة التي ترفع الأوتار عن وجه الصندوق الصوتي قبل دخول وتثبيت نهاياتها السفلى في الفتحة المعدة لهذا الغرض .

وفي متحف الشرق الأدنى ببرلين الديمقراطية يوجد لوح طيني يحتوي على مشهد بارز لامرأة عارية واقفة على منصة صغيرة وتعزف على كنارة مشابهة للكنارة في الأثر السابق . الكنارة صغيرة وفي وضع افقي أثناء العزف وقد أسندتها العازفة بكتفها ويدها اليسرى . تستعمل العازفة هنا المضرب في العزف على أوتار هذه الكنارة والبالغ عددها (٤) أوتار .

وتشاهد بوضوح اللفائف المدورة الأربعة الموجودة فوق حامل الأوتار العلوي المقوس والتي تشد فيها الأوتار ويقوم العازف بادارتها كما يـريد بغيـة تسويـة صوت الـوتر عـلى غرار ما شاهدناه في الكنارة الأكدية[٣٣٩] قبل (٥٠٠) سنة . علما بأن هـذه الطريقـة في ربط النهايات العليا لأوتار الكنارة وتسويتها لا تزال مستعملة في الطنبورة في أقطار الخليج العربي والسودان في الوقت الحاضر .

يرى شتاودر[٣٤٠] في شكل الكنارة المنقوش على الأثرين المذكورين ، شكلا جديدا للكنارة وينسبه الى الساميين الغربيين الرحل أي العموريين الذين جاءوا من الصحراء السورية واستقروا في العراق وهم في رأيه أول من ابتكر واستعمل هذا الشكل من الكنارة وأدخلوه معهم الى العراق . ونحن نخالف رأي شتاودر بهذا الخصـوص حيث ان هذا الشكـل من الكنـارة كـان مـوجـودا ومستعمـلا في العـراق[٣٤١] في العصـر الأكـدي (٢٣٥٠ ـ ٢١٧٠ ق. م) أي قبل دخول العموريين بـ (٣٥٠) سنة وكذلك في العصر السومري الحديث (٢١٠٠ ـ ١٩٥٠ ق. م) الذي سبق دخول العموريين ووصولهم الى الحكم في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ ـ ١٥٣٠ ق. م) . ان الفارق الوحيد بين كنارة العصر الأكدي وكنارة العصر البابلي القديم ليس في شكل الآلة بل في طريقة مسكها أثناء العزف ففي العصر الأكدي والسومري الحديث كانت تمسك هذه الكنارة بوضع تكون فيه أوتارها نازلة من أعلى الى أسفل أي موازية لصدر العازف أما في العصر البابلي القديم فكان العزف عليها وهي في وضع افقي . علما بأننا قد شاهدنا أمثلة كثيرة للعزف على الجنك (harp) في العصر البابلي القديم وهي امـا في وضع افقي او في وضـع عمودي أي ان الطريقتين لمسك الآلة أثناء العزف كانتا موجودين في عصر واحد . هذا وقد عزز شتاودر رأيه بمشهد لكنارة شبيهة في رسم جداري في قبر في بني حسن بوادي النيل والعازف عليها ليس مصريا وانما من الأجانب الساميين بدلالة الشعر والسحنة واللباس ويعود زمن هذا الأثر المصري الى عهد الفرعون امنحوتب الثاني (١٩٣٨ ـ ١٩٠٤ ق. م) وسنأتي على معالجة هذا الأثر عندما نأتي الى الكنارة في مصر . وهذا الدليل الذي قدمه شتاودر هو الأخر غير صحيح لأن هذا الشكـل من الكنارة كـان معروفـا ومستعملا في العـراق في (٢٣٥٠ ق. م) أي قبل مصر بـ (٤٠٠) سنة وان مصر هي التي اقتبست هذا الشكل للكنارة من العراق كما سنثبت ذلك فيما بعد .

وفي العصر الكشي (القرن ١٦ ـ ١٢ ق. م) الذي أعقب العصر البابلي القديم

(١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق. م) استمر استعمال الكنارة أيضا . ففي متحف اللوفر يوجد ختم اسطواني[٣٤١] يعود للملك الكشي كوريكالزو[٣٤٢] نقش عليه مشهد ثنائي العود والكنارة . والآلة الثانية (الكنارة) صغيرة وذات صندوق صوتي مستطيل خال من شكل او رأس او تمثال الحيوان والساقان الجانبيان اللذان يخرجان من الصندوق الصوتي الى الأعلى يبرزان عن حامل الأوتار العلوي . وثنائي آخر للعود والكنارة نجده منقوشا في لوح طيني عثر عليه في الوركاء[٣٤٣] . ولا تختلف الكنارة عن الكنارة في الختم الاسطواني السابق والذي يحمل كتابة مسمارية تذكر اسم الملك كوريكالزو الأمر الذي يدعونا الى تاريخ هذا اللوح من الوركاء الى عهد الملك الكشي كوريكالزو الأول أيضا بخلاف التاريخ الذي أعطته تسيگلر[٣٤٤] لهذا الأثر وهو العصر البابلي الحديث (حوالي ١٠٠٠ - ٥٣٩ ق. م) .

أما في العصر الآشوري الحديث (٩١١ - ٦١٢ ق. م) فنرى الأشكال التالية من الكنارة :

١ - كنارة تحتوي على ساقين جانبيين يخرجان من الصندوق الصوتي بصورة متوازية الى الأعلى حتى نقطة اتصالهما بحامل الأوتار العلوي الموازي للصندوق الصوتي المصنوع بشكل مستطيل[٣٤٥] (شكل ١٧) .

٢ - كنارة تحتوي على ساقين جانبيين غير مستقيمين ويخرجان من الصندوق الصوتي بصورة مائلة ومحدبة الى الخارج وينتهيان بتقوس صغير عند اتصالهما في الأعلى بحامل الأوتار كما ان حامل الأوتار هو الآخر ذو تحدب بسيط . ونرى هذا الشكل من الكنارة الآشورية في منحوتات جدارية رخامية عثر عليها في نينوى[٣٤٦] وتعود الى عهد الملك آشور بانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق. م) وقد نقلت الى المتحف البريطاني .

٣ - كنارة ذات صندوق صوتي بسيط وساقين جانبيين متفاوتين في الطول تفاوتا كبيرا الأمر الذي أدى ولا شك الى تباين طول الأوتار وهذا ما نراه في منحوتة عثر عليها في نينوى[٣٤٧] وتعود الى عهد الملك آشور بانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق. م) .

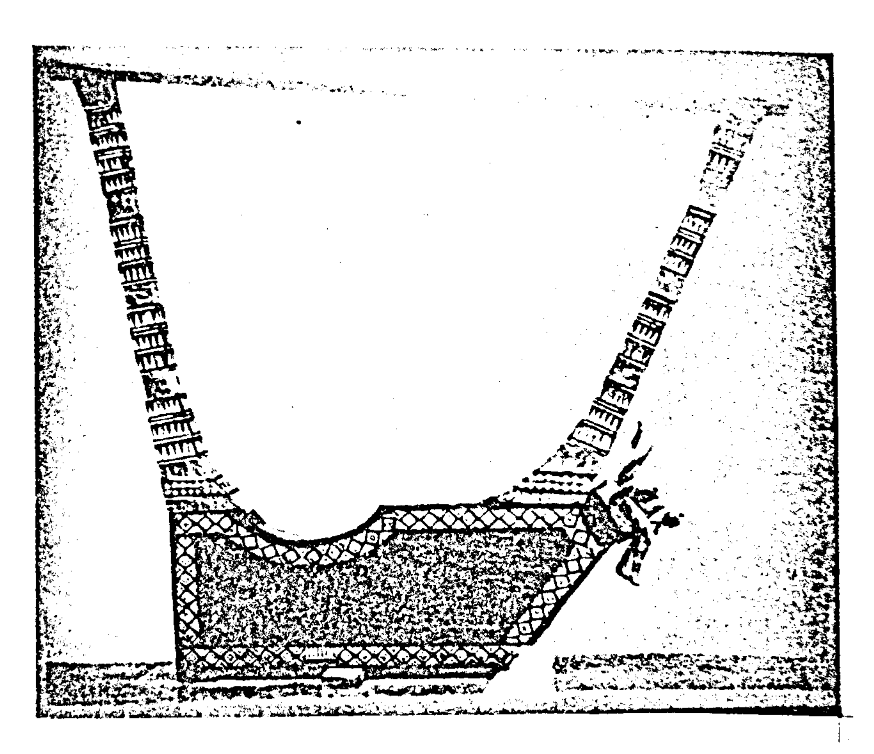


شكل ١٧

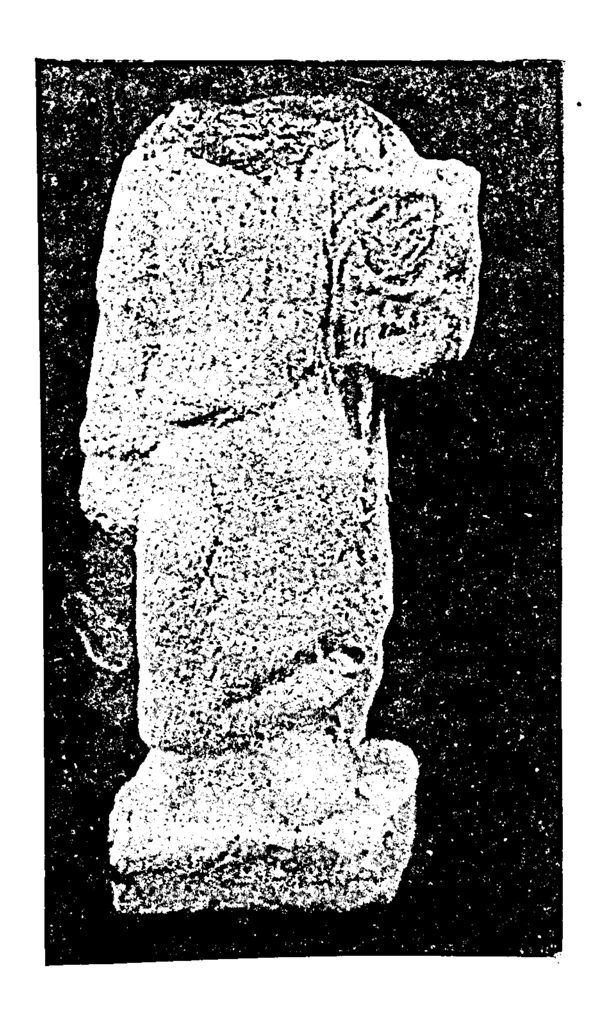
ويرجع شتاودر[٣٤٨] سبب تنوع الكنارات الآشورية واختلاف طرق العزف عليها الى وجود أقوام مختلفة ضمن رقعة الامبراطورية الآشورية حيث قامت الأقوام التي تغلب عليها الآشوريون بنقل آلاتهم الموسيقية معهم الى داخل بلاد آشور واستعملوها فيها . ان هذا القول صحيح من الناحية التاريخية ولكن ظهر من استعراضنا للآلات الآشورية انها تعود في أصلها وطرق العزف عليها ومسكها الى العصر البابلي القديم (١٩٥٠ ـ ١٥٣٠ ق. م) أي ان الآشوريين قد استعملوا وطوروا الآلات الموسيقية البابلية . اننا لم نجد في العصر الآشوري أية آلة موسيقية أجنبية تعود لشعوب الأقطار المغلوبة ، ليس لها ما يماثلها في العراق القديم بل على العكس ان الآلات الموسيقية للأقوام المغلوبة هي بدائية[٣٤٩] وبسيطة كما اعترف بذلك شتاودر بعكس الآلات الآشورية المتطورة والجيدة وذات التاريخ الطويل في الأصالة والاستعمال .

ومن العصر البابلي الحديث (حوالي ١٠٠٠ ـ ٥٣٩ ق. م) وصلنا ختم منبسط عثر عليه في نفر[٣٥٠] سنة ١٨٩١ في أحد القبور . يحتوي مشهد هذا الختم المنبسط على شخص جالس يعزف على كنارة صغيرة بسيطة وقد أمسكها بصورة مائلة على غرار الطريقة الآشورية . ويشاهد في حامل الأوتار العلوي (٤) نقاط للدلالة على الملاوي (المفاتيح) التي تشد فيها الأوتار . ويخرج من الصندوق الصوتي ساقان جانبيان بصورة مائلة الى الخارج بحيث أصبحت المسافة بينها عند اتصالها بحامل الأوتار العلوي ، أكبر من المسافة السفلى عند خروجها من الصندوق الصوتي . ان صغر حجم هذا الختم المنبسط ١,٦ سم × ١,٣ سم قد حال دون وضوح نقاط موسيقية اخرى مثل طريقة العزف على هذه الكنارة هل هي باستعمال المضرب أم بالأصابع المجردة وكذلك العدد الصحيح الذي كانت تحمله هذه الكنارة من الأوتار .

واستمر استعمال الكنارة في العصر السلوقي (٣٢٢ ـ ١٣٥ ق. م) والعصر الفرثي (٢٤٧ ق. م ـ ٢٢٦ م) كما أثبتت ذلك مجموعة كبيرة من الآثار العراقية التي عثر عليها في مدن ومواقع مختلفة مثل بابل[٣٥١] وكيش[٣٥٢] وسلوقيا[٣٥٣] وغيرها من المواقع . والكنارة في هذا العصر لا تختلف عن الكنارة البابلية القديمة والكنارة الأكدية وهي ذات صندوق مستطيل الشكل يخرج منه الى الأعلى ساقان جانبيان يحتويان على تقوس نحو الداخل قرب اتصالها بحامل الأوتار العلوي . وهذا الشكل من الكنارة[٣٥٤] هو الذي انتقل من العراق الى بلاد الاغريق وغيرها من الأقطار كما سنرى قريبا .



القيثارة الذهبية من المقبرة الملكية في اور يرجع تاريخها الى حوالي ٢٤٥٠ قبل الميلاد وهي معروضه في القاعه السومرية من المتحف العراقي ببغداد .



دمية فخارية من العصر السلوقي (٣٢٣ ـ ١٤٠ق .م) تحمل بيدها اليسرى آلة الكناره (القيثاره) . في المتحف العراقي .

مقارنات

مصر :

يقول الباحث الألماني المشهور بغزارة أبحاثه العلمية العديدة في الآثار الموسيقية المصرية هانس هيكمان[٣٠٥] وغيره من الباحثين أمثال گالبن[٣٠٦] وزاكس[٣٠٧] وفريدريش بين[٣٠٨] وشتاودر[٣٠٩] وفارمر[٣٦٠] وريس[٣٦١] ان الكنارة ليست مصرية الأصل بل هي آلة دخيلة مقتبسة وهي اختراع عراقي وان اقتباس مصر قد شمل التسمية البابلية أيضا . ان أقدم استعمال للكنارة في وادي النيل كان في عهد الفرعون امنحوتب الثاني (١٩٣٨ ـ ١٩٠٤ ق. م) حيث عثر على رسم جداري في قبر بالقرب من بني حسن[٣٦٢] في مصر الوسطى يصور أشخاصا ساميين بدلالة الشعر وسحنة الوجه واللباس ويعزف أحدهم على الكنارة ، وقد اعتبره شتاودر[٣٦٣] من العموريين اي الساميين الغربيين . أما كرادينفتز[٣٦٤] فقد اعتبره عبريا وهيكمان[٣٦٥] ساميا . الكنارة هنا ذات صندوق صوتي مستطيل وذات تقعر في أعلى الساقين الجانبيين ولا تختلف عن الكنارة البابلية ، فهي شبيهة بها من حيث الشكل وطريقة العزف بواسطة المضرب وكيفية مسكها بصورة افقية لذا فقد اعتبر الباحثون المذكورون الكنارة من الآلات الوترية التي اقتبستها مصر من العراق[٣٦٦] . واستمر استعمال الكنارة في مصر في عصورها اللاحقة ومنها عصر البطالسة وهو العصر الذي أعقب وفاة الاسكندر الكبير المكدوني واقتسام قواده الأربعة لامبراطوريته الكبيرة . وكانت مصر من حصة القائد بطليموس (٣٠٦ ـ ٢٨٥ ق. م) . وظلت الكنارة ـ في هذا العصر المتأخر من الناحية الزمنية ـ محتفظة بالعناصر الرئيسية للآلة والتي تثبت أصلها العراقي مثل رأس الثور المتصل بالآلة[٣٦٧] وكذلك طريق تثبيت وتسوية الأوتار[٣٦٨] . هذا وقد عثر في وادي النيل على كنارات أصلية عالجها كل من زاكس[٣٦٩] وهيكمان[٣٧٠] .

سوريا وفلسطين :

ان الآثار الموسيقية الخاصة بالكنارة تعود الى القرن ١٣ و١٢ قبل الميلاد[٣٧١] . وهذه الكنارات لا تختلف من حيث الشكل وطريقة العزف ومسك الآلة عن الكنارات العراقية البابلية والكاشية والآشورية والتي هي أقدم في تاريخها من الكنارات السورية والفلسطينية والفينيقية . الصندوق الصوتي مستطيل او مربع الشكل والساقان الجانبيان الخارجان منه يختلفان في الطول وينتهيان في بعض الحالات بتقوس كما ان حامل الأوتار يختلف بين المستقيم وبين المقعر .

تركيا :

والآثار الموسيقية التركية التي جاءت من ماراش[٣٧٢] وسنجرلي (شمأل)[٣٧٣] وقره تبه[٣٧٤] وطرسوس[٣٧٥] وبوغازكوي[٣٧٦] الخاصة بالكنارة تثبت استعمالهم أنواعا مختلفة من الكنارة ، بعضها كان معروفا عند الآشوريين والبعض الآخر غير معروف. ويعود في أصله الى بلاد الاغريق . فالكنارات التركية الشبيهة بالكنارات الآشورية ترينا الصندوق الصوتي وهو مستطيل ويخرج منه الى الأعلى ساقان جانبيان مستقيمان ومتوازيان وحامل الأوتار مائل أحيانا لاختلاف طول الساقين الجانبيين او موازيا للصندوق الصوتي في حالة تساوي طول الساقين الجانبيين ، وتاريخ هذه الكنارات في تركيا متأخر زمنيا عن الكنارات العراقية لأنها تعود الى القرن ٩ ـ ٦ ق.م .

الجزيرة العربية :

يحتوي جبل عكمه الواقع في ضواحي مدينة العلا في المملكة العربية السعودية على نقوش وكتابات لحيانية محفورة في صخوره . ومن هذه النقوش آلة الكنارة التي كانت على شكلين ، الأول وفيه الصندوق الصوتي مستطيل ويخرج منه ساقان جانبيان مستقيمان ومتوازيان وحامل الأوتار العلوي مواز للصندوق الصوتي والأوتار نازلة من أعلى الى أسفل بصوة متوازية . أما الشكل الثاني فيحتوي على ساقين جانبيين مائلين وغير متوازيين ومختلفين في الطول . والكتابات التي هي قرب الكنارات ، هي كتابات لحيانية متأخرة حسب قول الزميل الدكتور عبدالرحمن الأنصاري[٣٧٧] . وهذه الكنارات لا تختلف عن الكنارات الآشورية كما انها تعود الى عصور تاريخية متأخرة جدا بالنسبة لتاريخ الكنارات الآشورية .

وفي أواسط الجزيرة العربية توجد رسوم محفورة على صخور الجبال ومنها الكنارة[٣٧٨] وهي تعود الى عصور متأخرة جدا اذ ترجع الى القرون الاولى قبل الميلاد . وفي جزيرة فيلكا الواقعة في الخليج العربي والتابعة الى الكويت عثر على ختم منبسط[٣٧٩] يحتوي على نقش يمثل عازفا على كنارة شبيهة بالكنارة السومرية . الصندوق الصوتي بشكل حيوان ويقف فوقه تمثال حيوان آخر . وتحتوي هذه الكنارة على (٣) أوتار مع ملاويها (المفاتيح) وهي في النصف الخلفي من الآلة .

ايران :

هناك ختم اسطواني[٣٨٠] موجود في متحف طهران يحمل مشهد العزف على الكنارة . والكنارة في هذا الختم لا تختلف من حيث الشكل عن الكنارة السومرية وهي تعود في زمنها الى حوالي ٢٦٠٠ ق. م وهي أقدم كنارة في ايران وان ظهورها في ايران كان متأخراً زمنيا عن ظهورها في العراق كما انها لم تستمر في الاستعمال عبر عدة عصور بعكس العراق حيث استمرت فيه عبر تاريخه الطويل (٢٧٠٠ ـ ٢٢٦ م) بدون انقطاع وهو أمر يثبت الأصالة العراقية لها .

بلاد الاغريق :

من المعروف ان الكنارة من أهم الآلات الموسيقية عند الاغريق (اليونانيين) ويقول فريديرش بين[٣٨١] عن الكنارة انه قبل ان تظهر في بلاد الاغريق كانت هذه الآلة متطورة جدا في الشرق حيث كانت أسلاف الآلات الموسيقية الاغريقية وبعد ان ينتهي ماكس ڤيگنر[٣٨٢] من معالجة الآلات الوترية عند الاغريق ـ ومنها الكنارة ـ نراه يقول ان الحضارة الاغريقية اقتبست من انجازات الشرق . وعن طريق مصر وتركيا انتقلت الكنارة العراقية القديمة الى بلاد الاغريق حيث طوروا شكلها وجودة صناعتها وزخرفتها .

بلاد الرومان :

ان الآثار الرومانية الموسيقية ترينا الكنارة التي قام الرومان باقتباسها وغيرها من الآلات عن طريق الاغريق ووادي النيل وتركيا وسوريا[٣٨٣] كما انهم قاموا بتحسين هذه الآلات ومنها الكنارة .

الكنارة في العصر الحاضر :

ان الآلة الوترية المعروفة باسم (السمسمية) او (الطنبورة) هي من الناحية الفنية العلمية آلة الكنارة (لاير) . وهذه الآلة شائعة الاستعمال في أقطار الخليج العربي والصعيد المصري والسودان والحبشة[٣٨٤] . أما في العراق فان استعمال الطنبورة مقتصر على جماعة من أصل افريقي القاطنين في البصرة . وطريقة تثبيت الأوتار في حامل الأوتار العلوي لا تختلف عن الطريقة التي شاهدناها في العصر الأكدي كما ان طريقة مسك الآلة والعزف عليها لا تختلف عما كان معروفا عند البابليين . وهكذا نرى استمرارية التواصل

في استعمال الكنارة . (راجع مقالنا المنشور في العدد (٨) آب ١٩٨٥ من مجلة آفاق عربية بعنوان الطنبورة في الخليج العربي ص ٩٠ ـ ٩٦) .

خلاصة :

ان معالجتنا لآلة الكنارة على ضوء الشواهد الأثرية والدراسة المقارنة لها قد أثبتت بوضوح عراقة وأصالة وقدم تاريخ الكنارة في العراق حيث كان ظهورها فيه لأول مرة في دور الانتقال من عصر دورة جمدة نصر (٢٨٠٠ ـ ٢٧٠٠ ق. م) الى عصر فجر السلالات الأول واستمرت فيه عبر كافة العصور . وفي فترات لاحقة انتقلت هذه الآلة الوترية الى وادي النيل حيث كان أول ظهور لها في عهد الفرعون امنحوتب الثاني (١٩٣٨ ـ ١٩٠٤ ق. م) . وفي ايران ظهرت هذه الآلة لأول مرة في عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ ـ ٢٥٠٠ ق. م) . أما في تركيا وسوريا وفلسطين والجزيرة العربية وبلاد الاغريق والرومان فقد انتقلت الكنارة اليها في عصور زمنية متأخرة بالنسبة لوادي النيل وايران . ولا تزال الكنارة مستعملة في أقطار الخليج والصعيد المصري والسودان والحبشة باسم (السمسمية) او (الطنبورة) ، وهي ترينا احتوائها على عناصر فنية لا تختلف عن العصر الأكدي (٢٣٥٠ ـ ٢١٧٠ ق. م) مثل شد الأوتار على اللفائف المدورة حول حامل الأوتار وطريقة مسك الآلة والعزف عليها مثل العصر البابلي القديم (١٩٥٠ ـ ١٥٣٠ ق. م) . وبهذا تثبت استمرارية التواصل الحضاري لهذه الآلة الوترية .

العود

وهو من أهم الآلات الوترية الشرقية التي ينبر على أوتارها بواسطة الريشة او المضرب الصغير وقد نعته القدامى بـ (سلطان الآلات) واستعمله علماء الموسيقى في شرح النظريات الموسيقية ولا يزال معظم مطربي الوطن العربي يستعملون العود كمرافق لهم عند الغناء ويستعمله الملحنون لوضع ألحانهم . وقد حدد المقصود بآلة العود من الناحية العلمية هورن بوستل وزاكس[٣٨٥] في بحثهما المشهور الخاص بالتصنيف العلمي للآلات الموسيقية السائد في الوقت الحاضر . ولا يستعمل علماء الموسيقى الغربيون كلمة (عود) للدلالة على العود العربي فقط ، بل يستعملونها للدلالة على مجموعة كبيرة من الآلات الوترية التي يقسمونها طبقا لشكل الآلة الى أقسام عديدة مثل عائلة الطنبور ، عائلة الساز ، عائلة التار ، عائلة الباندوري ، عائلة الروباب ، عائلة الكوموس والتوبشور[٣٨٦] ، واستنادا الى رأي هورن بوستل وزاكس فكان أكثر الآلات الوترية تدخل تحت آلة العود سواء كان العزف يتم بواسطة الريشة او القوس أي الكمان يعتبرونها من فصيلة العود . وتوجد بين الآلات التي تدخل في فصيلة العود مثل الطنبور ، البزق ، البانجو ، الكيتار ، الماندولين ، البالالايكا بعض الفروق التي تميز الواحدة عن الاخرى من الناحية الشكلية . ففي الكيتار مثلا يكون القسم الخلفي للصندوق الخلفي مسطحا بينما في العود نصف كروي . وشكل الصندوق الصوتي للبانجو مدور بينها في آلة البالالايكا مثلث الشكل .

ويتكون العود من صندوق صوتي[٣٨٧] مصنوع من الخشب بشكل نصف الكمثرى تتصل به اتصالا وثيقا الرقبة[٣٨٨] مع البنجق[٣٨٩] ويغطى صدره او الوجه[٣٩٠] بالخشب . ويحتوي الوجه على فتحات مختلفة الحجوم تسمى الشمسية[٣٩١] . وتشد أوتار العود بصورة موازية لوجه الصندوق الصوتي (القصعة) اعتبارا من الملاوي[٣٩٢] (جمع ملوي) ومارة فوق الرقبة ومنتهية عند الفرس[٣٩٣] . وتعود للعود أجزاء صغيرة اخرى مثل الأنف[٣٩٤] والحجاب[٣٩٥] والرقمة[٣٩٦] والكعب[٣٩٧] والمرآة[٣٩٨] .

ان أهمية هذه الآلة الوترية التي انطلقت منها الآلات الوترية الاوربية[٣٩٩] قد جعلت الباحثين يهتمون بدراستها وبحث أصلها وموطنها الأصلي وتاريخها . وقد مر البحث في هذا الموضوع حسب رأينا بثلاث مراحل هي :

المرحلة الاولى :

بدأت المرحلة الاولى للبحث في أصل وتاريخ العود في النصف الأول من هذا القرن وانتهت في بداية الستينات . وتمتاز كتابات هذه المرحلة بالسطحية والايجاز وعدم المناقشة العلمية للمادة الأثرية . ففي ١٩٢٧ كتب Benzinger[٤٠٠] بأن أصل العود هو مصري . هذا ولا شك رأي خاطىء أثبتت الشواهد الأثرية والدراسات العلمية المقارنة عدم صحته لأن مصر قد اقتبست آلة العود ولم تبتكرها . والسبب في وقوع (Benzinger) في هذا الخطأ هو ان الأوربيين قد شاهدوا وكتبوا وسمعوا عن آثار وادي النيل قبل آثار العراق . وقد ساهم في هذه المرحلة كل من زاكس[٤٠١] وفريدريش بين[٤٠٢] وگالبن[٤٠٣] وهيكمان[٤٠٤] . وزعم البعض من هؤلاء وغيرهم[٤٠٥] الأصل السومري للعود وذلك بسبب ربطهم بين الكلمة الاغريقية للعود وهي باندورا (pandura) وبين الكلمة السومرية Pan — Tur التي معناها القوس الصغير . لقد أخطأ الباحث الألماني هيكمان[٤٠٦] عندما ذكر بأن أقدم مشاهد العود تعود الى الآثار السومرية وأشار الى احدى القطع الأثرية غير السومرية وانما تعود الى العصر الكشي في القرن الرابع عشر قبل الميلاد .

المرحلة الثانية :

وتبدأ بأبحاث الباحث الألماني شتاودر . ويدخل فيها ما كتبه كل من Aign[٤٠٧] و Campbell[٤٠٨] و Rimmer[٤٠٩] و Ellermeier[٤١٠] . وتمتاز هذه المرحلة بالدراسات المستفيضة والاعتماد على المادة الأثرية إلا انه يطغى عليها التعصب العنصري . فالبعض يتعصب لسكان الجبال الآريين والبعض الآخر يتعصب لليهود .

المرحلة الثالثة :

وتبدأ هذه المرحلة منذ السبعينات بأبحاث مؤلف هذا الكتاب باللغتين الألمانية[٤١١] والعربية[٤١٢] . وهي تعتمد على استنفاذ المادة الأثرية الخاصة بالعود وبعدم اجبار المادة لخدمة فكرة متعصبة . وتدخل في هذه المرحلة الدراسات التي قدمتها سوية العالمة الأمريكية في الكتابات المسمارية كيلمر[٤١٣] والآثارية الانكليزية دومينيك كولون .

أصل العود :

ان الباحث الألماني شتاودر هو أول علماء الموسيقى الاوربيين الذين بحثوا وعالجوا موضوع أصل العود[114] قبل الاسلام بصورة مفصلة وبالاعتماد على المادة الأثرية ولو ان ذلك كان بصورة ناقصة . وكرر رأيه الذي نشره في سنة ١٩٦١ في كتاباته اللاحقة[115] وآخرها الصادرة في سنة ١٩٧٣ . وهو يمهد لرأيه حول العود بقوله ان هذه الآلة تعتبر المنطلق الذي انطلقت منه الآلات الاوربية الوترية التي يعزف عليها بالقوس . ثم يرفض بعد ذلك رأي زاكس[116] الذي يجعل أصل العود يرجع الى الحيثيين في آسيا الصغرى ، وذلك لوجود آثار أقدم من الآثار الحيثية ومن منطقة لم تكن واقعة تحت التأثير والحكم الحيثي . ويستعرض شتاودر هذه الآثار ويقول ان الآثار تشير الى ان العود كان في الشرق الأدنى منذ منتصف الألف الثاني قبل الميلاد وان هذه المنطقة كانت تحت حكم وتأثير شعوب مختلفة ويستنتج من ذلك ان زمن أقدم مشهد للعود هو نفس الزمن الذي برز فيه سكان الجبال على مسرح السياسة والحكم في الشرق الأدنى منذ منتصف الألف الثاني قبل الميلاد . وبعد ان يعدد سكان الجبال من كاشيين وحيثيين وخوريين ينتهي الى القول بأن العود هو من الآلات الموسيقية التي امتاز بها سكان الجبال وبصورة خاصة الخوريون الذين سادوا في المنطقة الممتدة من بحيرة (وان) حتى شمال العراق في القرن الخامس عشر قبل الميلاد وبعده . ونسب شتاودر الى الخوريين ابتكار هذه الآلة الوترية ونقلها وادخالها الى العراق ونشرها فيه . واستند في تبرير رأيه هذا على قطع أثرية[117] يرتقي زمنها الى القرن الخامس عشر قبل الميلاد وما بعد وان جميع هذه القطع الأثرية قد وجدت في مناطق خاضعة لنفوذ وحكم هذه الشعوب الآرية الجبلية . واستنادا الى هذه القطع الأثرية استنتج شتاودر ما يلي :

١ ـ ان أول ظهور للعود القديم كان في الزمن الذي ظهر فيه سكان الجبال ـ وهم من الأقوام الهندية الاوربية ـ على مسرح الحكم في الشرق الأدنى وكان ذلك في القرن الخامس عشر قبل الميلاد وما بعده .

٢ ـ ان المدن التي عثر فيها على القطع الأثرية المذكورة والخاصة بالعود تقع في مناطق نفوذ هذه الأقوام الجبلية المهاجرة .

٣ ـ ان ابتكار آلة العود لأول مرة ونقله الى الشرق الأدنى ونشره في العراق ، قد تم على يد هذه الأقوام الجبلية .
٤ ـ ان موطن هذه الآلة هو في بلاد القفقاس التي جاء منها الكشيون والخوريون والحيثيون وهم جميعا أقوام جبلية غير سامية .
٥ ـ يعود القسط الأكبر في نقل العود والعزف عليه الى الخوريين .

وكان مؤلف هذا الكتاب أول من تصدى لرأي شتاودر بخصوص أصل العود وأثبت بطلانه علميا منذ سنة ١٩٦٧ حيث ظهرت لي باللغة الألمانية دراسة[١٨] نقدية لكتاب شتاودر . وفي سنة ١٩٧٠ صدرت لي دراسة علمية مفصلة[١٩] باللغة الالمانية أثبت فيها على ضوء الآثار عدم صحة الرأي الذي ذهب اليه شتاودر . ان الدراسة المقارنة التي قمت بها للآثار الموسيقية في العراق وغيره من أقطار العالم القديم قد أثبتت ان أقدم ظهور للعود كان في العراق خلال العصر الأكدي (٢٣٥٠ ـ ٢١٧٠ ق. م) على ضوء ختمين اسطوانيين في المتحف البريطاني (BM. 89096 و BM. 28806) لم يلتفت الآثاريون وغيرهم الى أهميتهما من الناحية الموسيقية رغم نشرهما من قبل ڤان بورن[٢٠] لأول مرة في سنة ١٩٣٣ وأعاد نشرهما الدكتور بومر[٢١] (Boehmer) في سنة ١٩٦٥ . وانتشر العود انتشارا واسعا في كافة أنحاء العراق الجنوبية والشمالية والوسط كما اثبتت ذلك الآثار الموسيقية التي جاءت من هذه الجهات والمدن المختلفة[٢٢] . ان حكم الأكديين والبابليين في العراق هو أقدم بكثير من تاريخ حكم سكان الجبال الآريين الذي اقتصر على القسم الشمالي من العراق أي ان آلة العود كانت موجودة ومستعملة من قبل الأكديين والبابليين قبل مجيء هذه الأقوام الجبلية واستيلائها على الحكم بما يزيد على (٨) قرون .

العود بين العرب والفرس :

لقد انقسم الباحثون في موضوع العود الى قسمين : قسم يرى ان العرب قد اقتبسوا العود من الفرس وتزعمت هذا الرأي الباحثة شليزنكر (Schlesinger) التي كتبت في سنة ١٩١٧ تقول ان العرب قد تعلموا العود واقتبسوه من الفرس في نهاية القرن السادس الميلادي وذلك عندما قدم أحد الموسيقيين العرب وهو النضر بن الحارث بن كلدة الى خسرو برويز لتعلم الغناء والعزف على العود ، وبواسطة النظر بن الحارث ادخل العود الى مكة[٢٣] . وهذه المعلومات تعود في الواقع الى ابن خرداذبه ـ وهو فارسي من خراسان وكان

جده مجوسيا وأسلم على يد البرامكة[٤٢٤] ـ الذي كتب يقول : « ولم تكن قريش تعرف من الغناء إلا النصب حتى قدم النضـر بن الحارث بن كلدة بن علقمـة بن عبد منـاف بن عبدالدار بن قصي ، العراق فتعلم بالحيرة ضرب العود وغناء العباديين فقدم مكة فعلم أهلها فاتخذوا القيان »[٤٢٥] . وقد رد فارمر[٤٢٦] على شليزنگر بقوله ان ابن خرداذبه لم يذكر العرب كما انه لم يرد ان عودا فارسيا قد ادخل الى مكة ولا ان النضر بن الحارث قد تعلم العزف على العود من الفرس . وأود ان اضيف الى قول فارمر ان الحيرة الواقعة الى جنوب الكوفة[٤٢٧] بثلاثة أميال ، كانت مركزا مهما حكمت فيه في أيام الساسانيين سلالة عربية من عرب اليمن عرفت باسم تنوخ كما ان الملك الفارسي بهرام جور كان قد أرسل الى الحيرة ـ عندما كان أميرا ـ لتلقي الثقافة وتعلم هناك أي في الحيرة الموسيقي من بين المعـارف العربية الاخرى[٤٢٨] . هذا واذا كان النضر بن الحارث بن كلدة قد تعلم العزف على العود في الحيرة العربية فمعنى ذلك انه نقل العود من العراق وليس من ايران ، ومن العرب وليس من الفرس .

ان كلمة العود هي عربية وان كل ما أخذه العرب من الفرس هو كلمة « دساتين » علما بأنه توجد في اللغة العربية كلمة عربية تقوم مقام كلمة دساتين الفارسية وهي كلمة (العتب) حيث يذكر ذلك المفضل بن سلمة (المتوفى عام ٢٩٠ هـ/٩٠٢ م) في كتابه عن الملاهي[٤٢٩] . والواقع ان المصادر العربية القديمة والحديثة قـد ساهمت في تكـوين ونشر الرأي الخاطىء الذي أعطى الفرس الأولوية في موضوع العود بما تضمنته من روايـات وأخبار بعض الموسيقيين الفرس ونذكر على سبيل المثال : ان سائب خاثر ـ من ولد أحد الموالي الفرس ـ هو أول من اصطحب العود في غنائه بالمدينة . وان ابن سريج كان يعزف في مكة على عود صنع على غرار العيدان الفارسية . واستعارة ابن سريج العود الفارسي من العمال الفرس الـذين استحضرهم عبـدالله بن الزبـير عام ٦٨٤ م للمسـاعدة في بنـاء الكعبة[٤٣٠] .

هذا واذا كان العرب قد تأثروا بالغناء الفارسي واقتبسوا بعض ألحانه ، إلا انهم لم يقتبسوا العود منهم لأن هذه الآلة كانت مستعملة في العراق قبل ظهور الفرس على مسرح التاريخ والسياسة في العالم القديم كما ستثبت ذلك المعالجة التالية لتاريخ تطور العود في العراق وفي الأقطار الاخرى .

العود في العراق القديم :

قلنا ان دراساتنا المقارنة للآثار الموسيقية قد أثبتت ان العراق القديم هو أول قطر في العالم القديم قد استعمل العود في العصر الأكدي الذي بدأ في حدود (٢٣٥٠ ق. م) وظل مستعملا فيه في العصور اللاحقة قبل الاسلام وفي العصور الاسلامية ولغاية الوقت الحاضر وان الآثار الموسيقية للعود العراقي القديم من العصور المذكورة يجدها القارىء الكريم في كتابي (تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم ، بيروت ١٩٧٠) وكتابي الثاني (الالات الموسقية في العصور الاسلامية ، بغداد ١٩٧٥) .

انجازات العراق في آلة العود :

كان المعروف في المصادر المختلفة الخاصة بالعود القديم ، ان هذه الآلة كانت خالية من الدساتين[٣١] (العتب ، بفتح العين والتاء) بعكس العود المصري القديم[٣٢] الذي كان يحتوي على الدساتين (العتب) . وترجع أهمية هذه الدساتين (العتب) الى ان مواضعها على الرقبة تخضع لحسابات دقيقة تحدد نسب أصوات السلم الموسيقي بعضها الى بعض مبتدئة من جهة الأنف . ومن يراجع كتب الفارابي[٣٣] والكندي[٣٤] وابن زيلة[٣٥] والأرموي[٣٦] والحسن بن أحمد بن علي الكاتب[٣٧] يقف على أسماء هذه الدساتين وحساباتها .

ان مؤلف هذا الكتاب قد استطاع مؤخرا ان يثبت وجود الدساتين في العود العراقي القديم على ضوء أثر معروض في متحف اللوفر أرخه المختصون في العصر البابلي القديم[٣٨]وقد جاء هذا الأثر من تل أسمر في منطقة ديالى . ورغم ان هذا الأثر قد نشر في سنة ١٩٣٠ وتكرر نشره في سنوات مختلفة لاحقة إلا ان الآثاريين والموسيقيين الأجانب لم ينتبهوا الى الدساتين المستعرضة على عنقه بصورة حزوز متوازية . وقد أثبت في دراستي لهذا الأثر الذي نشرت له في كتابي الصادر باللغة الألمانية[٣٩] صورة جديدة تتضح فيها الدساتين ، ان عود العراق القديم كان يحتوي على الدساتين قبل العود المصري بحوالي (٤٠٠) سنة وان مصر قد اقتبست العود العراقي مع دساتينه وشكله وطريقة مسكه والعزف عليه .

ان الآثار الموسيقية العراقية للعود القديم والمنشورة في مختلف الكتب ، ترينا العود وهو خال من الملاوي (المفاتيح) رغم ان السومريين كانوا المبتكرين للملاوي بالنسبة لآلة الكنارة . كما ان العيدان المصرية الأصلية القديمة قد جاءت خالية من الملاوي(٤٤٠) ونفس الشيء ينطبق على رسوم هذه الآلة في الآثار المصرية . وعند قيامي بدراسة بعض الآثار الموسيقية مجددا ، وجدت لوحا طينيا كانت البعثة الألمانية قد عثرت عليه في الوركاء ونشرته تسيكلر في كتابها(٤٤١) الصادرة سنة ١٩٦٢ دون ان تذكر احتواء العود المنقوش على هذا الأثر على الملاوي (المفاتيح) . ان هذا الأثر من الوركاء والموجود في متحف الشرق الأدنى ببرلين الديمقراطية يحتوي على (٣) ملاوي اي بقدر عدد أوتار العود آنذاك . ويعود تاريخ هـذا الأثر الى العصـر السلوقي (٣٢٢ ـ ١٣٥ ق. م) وهو العصـر الذي أعقب وفـاة الاسكندر الكبير في بابل . وهذا الأثر هو الأثر العراقي الوحيد في الوقت الحاضر الذي يثبت احتواء العود العراقي في عصور ما قبل الاسلام وبالذات في العصر السلوقي على الملاوي (المفاتيح) .

مصر :

حول ابتكار آلة العود كتبت صيانات محمود حمدي تقول : « ورغم ثبوت الدليل القاطع بنسبة ابتكار آلة العود الى مصر الفرعونية نجد ان بعض البلدان قد تنازعت حق اختراعه وادعت نسبته اليها فزعم كاتب فارسي في القرن الرابع عشر بأن العود قد اخترع في فارس في القرن الثالث الميلادي أي قبل الاسلام بنحو اربعمائة عام ، في عهد شاهبور الأول . . . »(٤٤٢) . وكتب سعيد عزت ما يلي : « وتنحدر آلة العود عن أصل قديم يرجع الى عصور الفراعنة »(٤٤٣) . أما الدكتور محمود أحمد الحفني فيقول : « آلة العود من الآلات الوترية التي عرفتها الممالك القديمة . وقد استعملها قدماء المصريين منذ أكثر من خمسمائة وثلاثة آلاف سنة حيث عرفت الدولة الحديثة التي بدأت حوالي سنة ١٦٠٠ ق. م العود ذو الرقبة القصيرة . وقد عثر في مدافن طيبة على آلة من هذا النوع محفوظة بالمتحف المصري ببرلين وينبر على الأوتار بريشة من الخشب »(٤٤٤) . ان هذه الأقوال تدحضها الأدلة الأثرية كما ان عدم اطلاع هؤلاء الباحثين على الدراسات الأجنبية التي سنأتي عليها قد أوقعهم في هذا الخطأ .

لقد أثبتت بحوث ودراسات الباحثين الأجانب وفي مقدمتهم هيكمان[٤٤٥] ـ المشهور بمؤلفاته الخاصة حول الآثار الموسيقية لوادي النيل ـ وزاكس[٤٤٦] وشتاودر[٤٤٧] ودوشزن ـ كويلمان[٤٤٨] وآيگن[٤٤٩] وبراكارد دي هين[٤٥٠] وفريدريش بين[٤٥١] وريس[٤٥٢] وفارمر[٤٥٣] ، ان عددا من الآلات الموسيقية قد ادخل الى مصر في عصر المملكة الحديثة (١٥٨٠ ـ ١٠٩٠ ق. م) من الأقاليم الآسيوية ، ومن ضمن هذه الآلات آلة العود . ان أقدم الآثار المصرية التي تشير الى استعمال قدامى المصريين لآلة العود ، ترجع الى عصر الاسرة الثامنة عشر (١٥٨٠ ـ ١٣٩٠ ق. م) حيث جاءت عيدان أصلية قديمة اضافة الى النقوش التي تصور هذه الآلة[٤٥٤] . ان شكل العود المستعمل في وادي النيل وطريقة مسكه أثناء العزف وعدد أوتاره واحتوائه على الدساتين (العتب) لا يختلف عن العود العراقي القديم المستعمل في العصر الكشي (القرن ١٦ ـ ١٢ ق. م) المعاصر للاسرة الثامنة عشر في مصر . واتسمت علاقات العراق مع مصر في هذا العصر بالصداقة والحياد كما تثبت ذلك « رسائل العمارنة » في مصر الوسطى والتي كانت مدونة بالخط المسماري وباللغة البابلية وهي التي تبودلت بين الفرعونين امنوفس الثالث وامنوفس الرابع (اخناتون) وبين ملوك الشرق الأدنى وحكام سوريا وفلسطين التابعين الى مصر ومنها الرسائل التي بعثها الملك الكشي بورنا بورياش الثاني (١٣٧٥ ـ ١٣٤٧ ق. م) الى اخناتون (١٣٦٧ ـ ١٣٥٠ ق. م) ، اضافة ال رسائل اخرى بعثها الملوك الكشيون الأخرون الى فراعنة مصر وهي تؤكد على الصداقة ما بين بلاد بابل ومصر وتبادل الهدايا مثل الذهب الذي ترسله مصر مقابل حجر اللازورد والخيول والعربات . هذا وأشارت الرسائل الدبلوماسية المتبادلة بين ملوك الدولتين الى تبادل الأميرات للزواج . وعن هذا الطريق انتقلت آلة العود الى مصر . وان الاقتباس لم يشمل الآلة وحدها بل طريقة مسكها أثناء العزف وهي لا تختلف مطلقا عن الطريقة السائدة في العراق في العصر الكشي ، عصر الصداقة والهدايا وتبادل الأميرات للزواج مع فراعنة مصر من الاسرة الثامنة عشرة.

ايران :

ان ايران قد عرفت استعمال العود منذ القسم الأخير من القرن السادس عشر قبل الميلاد وهو العصر الذي يعرف في تاريخ العراق القديم باسم العصر الكشي (القرن

١٦ ـ ١٢ ق. م) الذي أعقب العصر البابلي القديم[٥٠٥] . وشكل العود القديم في ايران وطريقة مسكه أثناء العزف وعدد أوتاره ، لا يختلف مطلقا عن العود العراقي القديم السائد في العصر الكشي . علما بأن العود كان موجودا في العراق منذ العصر الأكدي (٢٣٥٠ ـ ٢١٧٠ ق. م) أي قبل وجوده في ايران بحوالي (٨٠٠) سنة .

تركيا :

ان الآثار التي جاءت من المواقع والمدن التركية الخاصة بآلة العود ، ترجع في تاريخها الى نهاية الألف الثاني والى الألف الأول قبل الميلاد[٥٠٦] . ولا يختلف العود في هذه الآثار التركية المتأخرة الزمن عن العود العراقي القديم في العصر الكشي (القرن ١٦ ـ ١٢ ق. م) .

فلسطين :

وفي فلسطين تعود أقدم الآثار التي تعمل مشاهد لآلة العود ، الى العصر البرونزي المتأخر (القرن ١٦ ـ ١٣ ق. م) وهو العصر المعاصر للعصر الكشي في العراق . وفي الآثار الفلسطينية لا يختلف العود أيضا في شكله وطريقة مسكه أثناء العزف عن العود العراقي في العصر الكشي[٥٠٧] .

شبه جزيرة العرب :

في احدى مسلات القبور السبأية[٥٠٨] المنحوتة بالنحت البارز ، نشاهد في الافريز العلوي من هذا الاثر البالغ ارتفاعه ٥٤سم ، الشخص المتوفى امام طاولة الطعام مع الشخص الذي يشرف على الخدمه وامرأة واقفة امسكت العود بيدها اليسرى بوضعية اصبح فيها الرأس الى الاعلى والصندوق الصوتي الى الاسفل وشكل العود في هذه المنحوتة السبأية المؤرخة في القرن الثالث او الرابع الميلادي[٥٠٩] لايختلف تقريباً عن العود الحديث وهو يحتوي على ثقبين مدورين لتقوية وتضخيم الصوت الذي ينبعث من الآلة اثناء العزف . وهذا الاثر يدحض بصورة قاطعة رأي الباحثة شليزنكر[٥١٠] التي قالت « ان العرب تعلموا العود واقتبسوه من الفرس في نهاية القرن السادس الميلادي . . . » لان هذا الاثر يثبت وجود العود عند العرب قبل التاريخ الذي تذكره شليزنكر بثلاثة قرون .

بلاد الاغريق والرومان

ان اقدم اثر اغريقي للعود يرجع تاريخه الى سنة ٣٣٠ ـ ٣٢٠ق .م وهو عبارة عن منحوتة رخامية موجودة في المتحف الوطني في اثينا[٦١] وتمثل امرأة جالسة تعزف على العـود ذي العنق الطويل وقد أمسكته بصورة مائلة الى الاعلى على غرار الطريقة التي كانت سائدة في العراق وفي العصر الكشي والتي انتقلت الى مصر . وتسمى هذه الآلة عند الاغريق باندورا (Pandura) والتي كان لها (٣) اوتار طبقاً للاشارات التاريخية[٦٢] ويرى ڤيكنر[٦٣] (Wegner) ان العود كان معروفاً في الشرق ومنتشراً فيه منذ زمن بعيد وان انتقاله الى الاغريق كان عن طريق مصـر حيث تعرف الاغريق فيها على هذه الآلة واستعمالها وان السبب الذي دفع الاغريق الى اقتباس آلة العود هو امكانية الحصول على الكمية الغنية من الاصوات رغم قلة عدد الاوتار وذلك بواسطة سرعة تبديل قصر الوتر بالضغط عليه فوق رقبة العود .

وبالنسبة للرومـان يذكـر فلايشهـاور[٦٤] (Fleischhauer) الالات الموسيقيـة ذات الاصل الشرقي والتي اقتبسوها واصبحت مفضلة عندهم ومنها العود . وترينا الاثار الرومانية[٦٥] الخاصة بالعود ان هذه الآلة كانت تحتوي على (٤) اوتار .

العود في اوربا

لقد اثبت الباحثون الاوربيون[٦٦] ، ان اوربا قد اقتبست بواسطة العرب آلة العود مع تسميتها العربية وذلك بعد سقوط حرف الالف من اداة التعريف (ال) ولصعوبة تلفظ حرف (العين) من قبل الاوربيين اصبحت كلمة العود في اللغات الاوربية[٦٧] بالصيغة التالية :

في الانكليزية = Lute ، في الفرنسية = Luth

في الايطالية = Liuto ، في الالمانية = Laute

في الدنيماركية = Lut ، في السويدية = Lute

في الفلندية = Luuto ، في الروسية = Ljutnja

في العربية = Lutnja ، في البولونية = Lutnia

في الرومانية = Leute ، في المجرية = Laut

في الاسبانية = Laude ، في البرتغالية = Alaude



عازف على العود من العصر البابلي القديم (١٩٥٠ ـ ١٥٣٠ق.م) . في المتحف العراقي .

في اوائل القرن الثامن الميلادي انتقل العود من العرب الى اسبانيا وبالاضافة الى الاندلس فقد كانت هناك جسور اخرى لانتقال آلـه العود الى اوربـا وهي صقلية والبنـدقيه والحـروب الصليبية . واحتضنت اوربا آلة العود واصبح من آلاتها المفضلة ولا سيما في قصور الملوك والامراء في كل من المانيا وايطاليا وفرنسا وانكلترا . وقام الموسيقيون المؤلفون بتأليف قطع موسيقيه خاصه لآلة العود وطبعت في ايطاليا لاول مرة في سنة ١٥٠٧ وفي انكلترا في سنة ١٥٧٤ . وكان من جملة الموسيقيين الذين وضعوا قطعاً موسيقية للعود باخ وهندل ونورمبرج وفالكنهاكن . وقام الكثير من مختلف الفنانين التشكيليين الاوربيين برسم ونحت هذه الآلة في لوحاتهم وقطعهم الفنية الكثيرة . وزالت اهمية العود في اوربا بعد ظهور وانتشار البيانو والكيتار قبل ثلاثة قرون تقريباً .

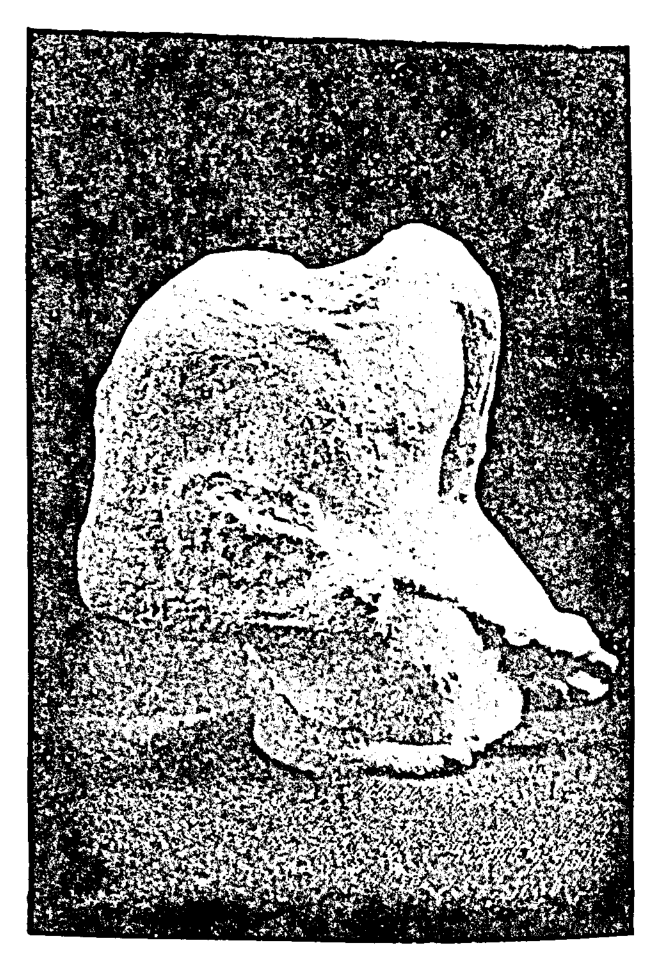
هذا ومن الظواهر المهمة التي يسجلها التاريخ المعاصر للحياة الموسيقية في العراق الحديث قيام الفنان منير بشير بالعزف على العود في الكثير من اقطار اوربا واسيا وامريكا بنجاح كبير . ان هذا المجهود الفني العراقي المتميز هو في رأينا بعث جديد لآلة العود في اوربا على يد مدرسة بغداد في العود . ولهذا الحدث الموسيقي نظير مماثل حدث في العصر العباسي حيث قام زرياب (ابو الحسن علي بن نافع المولود حوالي ١٦٠هـ/٧٧٧م) بنشر مدرسة بغداد في بلاد الاندلس .

خلاصة :

العود ابتكار عراقي قديم في العصر الاكدي قبل (٤٣٣٠) سنة من الآن ومنه اقتبسته في العصور اللاحقة الكثير من الاقطار المجاورة والقريبة مثل ايران وتركيا وسوريا وفلسطين ومصر وبلاد الاغريق والرومان ، لذا فان الرأي الذي تنشره بعض الكتب الاجنبية والعربية من ان العرب قد اخذوا العود عن الفرس هو رأي غير صحيح وتنفية الادله والشواهد الاثرية . والعراق القديم كان السباق في ابتكار وادخال الدساتين (العتب) والملاوي (المفاتيح) الى آلة العود قبل غيره من الاقطار الاخرى المشهورة في عالم الحضارات . وعلى يد العرب انتقل العود وتسمية العربية الى الاندلس واوربا حيث اصبح من آلاتها الموسيقية المفضلة لغاية انتشار البيانو والكيتار .



ثنائي العود والكنارة من القرن الرابع عشر قبل الميلاد . المتحف العراقي



القسم الوسطي من دمية فخارية من العصر السلوقي (٣٢٣-١٤٠ق.م) تمثل امرأة تعزف على العود .
المتحف العراقي .

الآلات الإيقاعية الجلدية

الطبل :

للطبول تاريخ طويل وقديم يرجع الى عصور ما قبل التاريخ حيث انها تعتبر - طبقا لرأي علماء تاريخ الموسيقى - من أقدم الآلات الموسيقية التي استعملها الانسان الذي اعتمد على خامات الطبيعة لهذا الغرض حيث حول جذوع وأغصان الأشجار الى طبول . وخلال هذا التاريخ الطويل تنوعت أشكال وحجوم وأسماء الطبول .

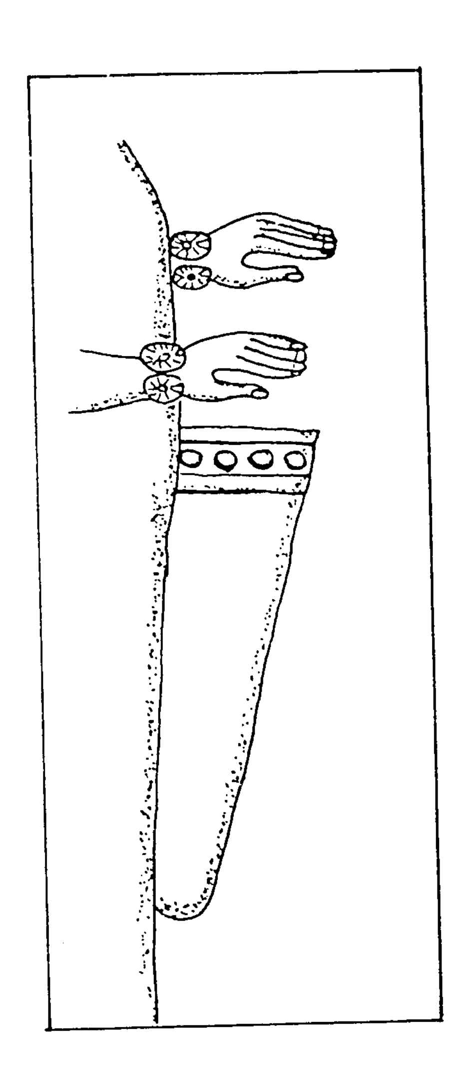
واستنادا الى الآثار الموسيقية العراقية المعروفة والمنشورة في الوقت الحاضر ، نقول ان الطبل الكبير المستدير الشكل هو أقدم أنواع الطبول المعروفة في العراق . ان أقدم أثر سومري لهذا النوع من الطبول هو المسلة السومرية المعروفة باسم (مسلة بدره)[١٦٨] المعروضة في المتحف العراقي والتي أرخناها في عصر الانتقال من عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق. م) الى عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق. م)[١٦٩] . يبلغ ارتفاع هذه المسلة ٩٠ سم وعرضها ٣٧ سم وثمكها ٢٢ سم وقد نحتت عليها بالنحت البارز ثمانية مشاهد مختلفة ومنها المشهد الموسيقي الكائن على يمين مشهد المصارعة . يتألف المشهد الموسيقي من رجل منحن الى الأمام ذي لحية وشعر رأس طويل وهو في حالة القرع على الطبل الكبير المدور بواسطة يده اليسرى . ويلاحظ ان اطار هذا الطبل الكبير مستقر على الأرض مباشرة ويقف عليه مباشرة شخص عاري الجسم ركبتاه مثنيتان قليلا . وخلف الطبال موسيقي آخر يعزف على المضارب الرنانة[١٧٠] . وأهمية هذه المسلة السومرية هي انها أقدم أثر في العالم لهذا النوع من الطبول وهو الطبل الكبير المستدير الذي لا يزال مستخدما لغاية الوقت الحاضر كما انها قد غيرت التاريخ المعروف في المصادر لأول ظهور واستعمال لهذا النوع من الطبول . حيث ان السائد في الكتب المختلفة ان الطبل الكبير المدور قد استعمل لأول مرة في العصر السومري الحديث (حوالي ٢١٠٠ - ١٩٥٠ ق. م) ولكن مؤلف هذا الكتاب قد استطاع اثبات عدم صحة هذا الرأي على ضوء ختم اسطواني وجده في المتحف العراقي وهو يعود في زمنه الى عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق. م) أي أقدم من العصر السومري الحديث بحدود أربعمائة سنة ونشر دراسة باللغة الألمانية حول هذا الموضوع في سنة ١٩٧١[١٧١] . نقش على هذا الختم الاسطواني البالغ قياسه ٢,٤ × ١,٣ سم مشهد بافريزين . في ضمن

المشهد العلوي نشاهد قيام شخصين متقابلين بالقرع على طبل كبير مستدير يتوسطهما وذلك بواسطة أيديهما مباشرة(٤٧٢) .

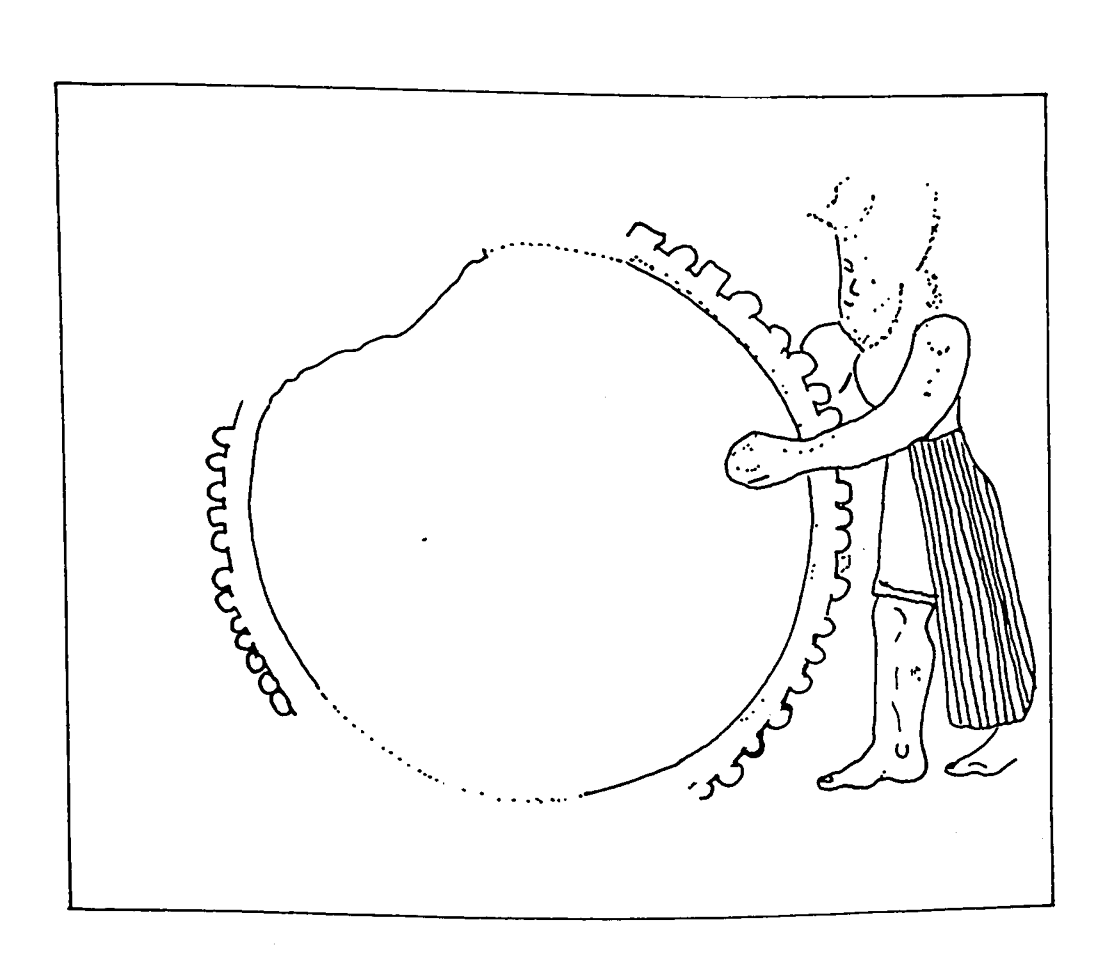
واستمر استعمال هذا النوع من الطبول في العصر السومري الحديث (٢١٠٠ - ١٩٥٠ ق. م) حيث جاءتنا عدة قطع أثرية وهي منقوشة بمشاهد القرع على الطبل الكبير المستدير(٤٧٣) وقد ظهرت المسامير التي استعملت في تثبيت الجلد على الاطار وقد بلغ عددها (٦٠) مسمارا في أحدى القطع الأثرية التي تعود لزمن كوديا حاكم لكش في حدود ٢١٠٠ ق. م . ونشاهد المسامير أيضا في اطار الطبلين الكبيرين المستديرين المنحوتين على مسلة الملك السومري اورنامو مؤسس سلالة اور الثالثة في حدود (٢٠٥٠ ق. م) ، وفي أثر آخر يعود الى هذا العصر ايضا (شكل ١٨) . وكانت اطارات هذه الطبول الكبيرة المستديرة مصنوعة من البرونز كما اثبتت ذلك التنقيبات التي جرت في اور حيث تم العثور على بقايا من الاطارات المعدنية للطبول والتي يرجع تاريخها الى عصر فجر السلالات الثالث (= عصر سلالة اور الاولى) في حدود (٢٤٥٠ ق. م) . واستمرت طريقة تثبيت الجلد على اطار الطبل بواسطة المسامير الى العصر الأشوري الحديث في زمن الملك آشوربانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق. م) .

وظهرت أنواع جديدة من الطبول عند الآشوريين لأول مرة تختلف في شكلها وحجمها عن الطبول السومرية حيث نرى الشكل المعروف في الوقت الحاضر باسم (كونكاز) و (تم تم) والمستعمل في أمريكا اللاتينية بصورة خاصة وبقية أقطار العالم . ففي منحوتة جدارية عثر عليها في القصر الشمالي في نينوى ونقلت الى المتحف البريطاني وتعود لعهد الملك آشور بانبيال نشاهد هذا الملك يشرب نخب انتصاره على عدوه العيلامي (تي - او - مان) على أنغام الموسيقى التي يشارك فيها نوع من الطبول يشبه الكونكاز والتم تم وقد ثبت الجلد على الفوهة العليا بواسطة المسامير التي نقشت بين شريطين متوازيين(٤٧٤) ويحمل العازف هذا الطبل على بطنه ويقرع عليه بكلتا اليدين (١٩) .

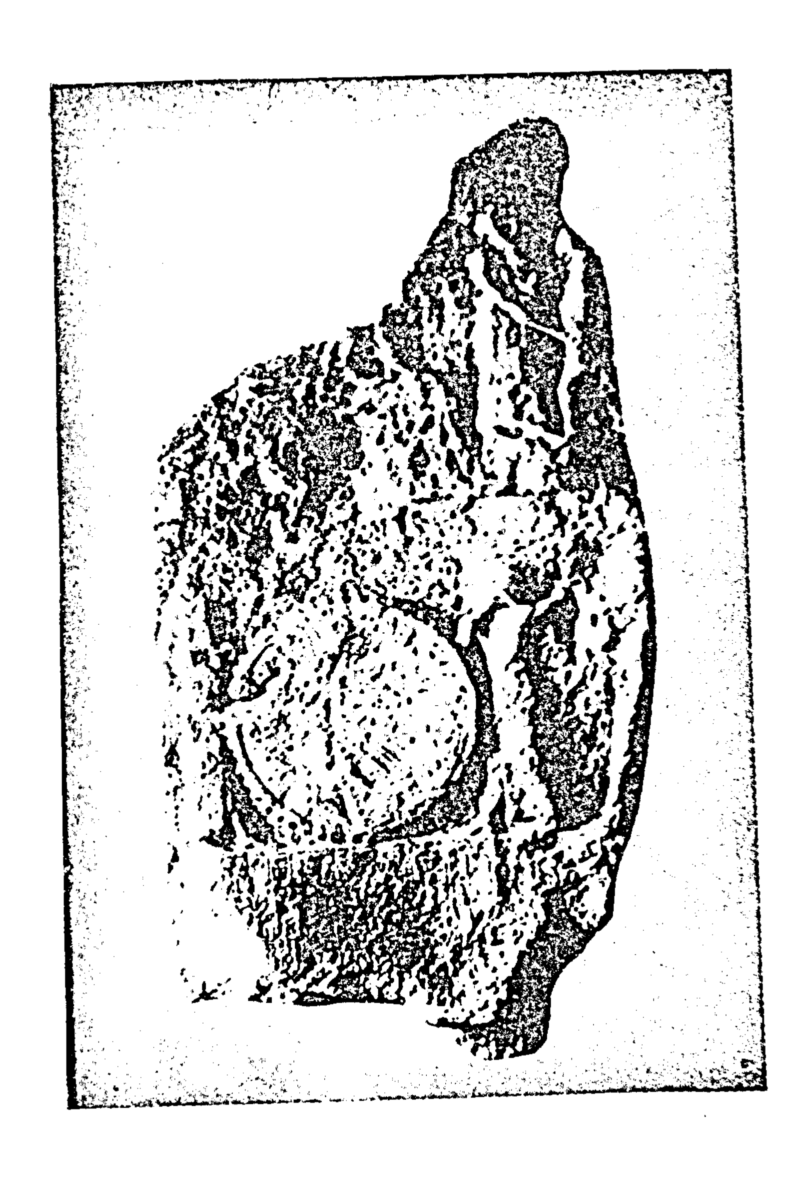
أما النوع الثاني من الطبول الآشورية فهو الطبل الاسطواني الصغير الذي نشاهده منقوشا على منحوتة جدارية تعود لزمن الملك الآشوري آشور بانبيال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق. م) . والطبل هنا صغير الحجم وقد حمله العازف على بطنه وهو يقرع عليه بكلتا اليدين(٧٥) . ويعتقد شتاودر(٤٧٦) ان هذا الطبل يحتوي على جلد من الجانبين بعكس فريدريش بين(٧٧) الذي يقول باحتواء هذا الطبل على جلد واحد فقط في الوجه العلوي



شكل ١٩



شكل ١٨



الوجه الخلفي لمسلة اورنامو مؤسس سلالة اور الثالثة في ٢٠٥٠ ق .م وقد عثر عليها في اور وهي موجودة في متحف الجامعه ، بنسلفانيا . يشاهد فيها طبل كبير بين رجلين يقرعان عليه .

منه . وفي هذا المشهد نشاهد المسامير أيضا في تثبيت الجلد على حافة الاطار .

والطبل الكبير المستدير الذي استعمله السومريون في العراق في الألف الثالث قبل الميلاد ، نراه فيما بعد عند الحيثيين في آسيا الصغرى حيث نشاهده منقوشا على منحوتة حجرية[٤٧٨] تعود الى بداية الألف الأول قبل الميلاد . ولا يزال الطبل الكبير الذي استعمله السومريون في الألف الثالث قبل الميلاد ، مستعملا في الوقت الحاضر في مختلف أقطار العالم .

الدف

أوردت المراجع العربية القديمة أقوالا خرافية ومتضاربة حول الدفوف . فقد جاء في أوائل محاضرات السيوطي « أول من ضرب بالدف كلثوم اخت موسى عليه السلام »[٤٧٩] . وذكر المسعودي[٤٨٠] في مروج الذهب ان أول من اخترع الدفوف هو توبال بن لامك . وذكر فارمر[٤٨١] ما ورد في أحاديث الناس من « ان الدف قد نقر عليه لأول مرة في زفاف بلقيس على سليمان » . ويقول ابن سلمة : « وأول من اتخذ الدفوف العرب »[٤٨٢] .

وتختلف الدفوف من الشكل والحجم . فهناك الدفوف المستديرة وهي كبيرة وصغيرة ، وهناك الدف المربع الذي ظهر في عصور لاحقة لاستعمال الدف المستدير يعود الى السومريين في عصر فجر السلالات الأول بعد (٢٧٠٠ ق . م) ثم استمر استعماله في العصور اللاحقة في عصور ما قبل الاسلام وفي العصور الاسلامية ولغاية الوقت الحاضر . وترينا الآثار الموسيقية العراقية وجود طريقتين لمسك الدف المستدير أثناء النقر عليه . ففي الطريقة الاولى وهي الأقدم والتي كانت شائعة في العصر السومري الحديث والبابلي القديم ، يمسك الدف المستدير أثناء النقر عليه . أمام الصور . ويرى شتاودر[٤٨٣] ان هذا الدف هو مغطى بالجلد من الوجهين ويحتوي في داخله على بعض الكسر الصغيرة من الحجر او الحبوب ولذا فان هذه الآلة تكون دف ـ خرخاشة . اما هارتمان[٤٨٤] فتعتقد باحتمال تعليق الدف في طوق الرقبة وعندئذ يمكن القرع عليه بواسطة اليدين . لقد رفضت بارليه[٤٨٥] رأي هارتمان ونحن بدورنا لا نؤيد هارتمان اذ لاحظنا في دمى الناقرات على الدف ، مسكه باليد اليسرى بحيث تكون الأصابع متجهة الى الأعلى بصورة مائلة والنقر على الدف يكون بواسطة أصابع اليد اليمنى الممتدة والتي تكون في وضع افقي تقريبا تحت مستوى الكف الأيسر . وهناك بعض الدمى لناقرات الدف وفيها نرى وضع الكفين على الآلة بمستوى واحد الأمر الذي قد يمكن الاستنتاج منه مسك الدف وهزه باليدين وعندئذ يجب ان يحتوي الدف في داخله على بعض الحبوب او أجزاء صغيرة من الحجر لقيامها بأحداث الصوت عند الاهتزاز وبهذا يمكن ان تكون الآلة في هذه الحالة قد استعملت كدف عادي وأحيانا دف ـ خرخاشة .

أما الطريقة الثانية لمسك الدف المستدير ففيها يكون الدف ممسوكا باليد اليسرى بعيدا عن الصدر أي في الجانب الأيسر او الكتف الأيسر من الخارج[٤٨٦] (شكل ١١

و ٢٠) . وهذه الطريقة قد ظهرت لأول مرة في العصر البابلي القديم (شكل ٧) ، اضافة للطريقة الاولى . هذا وقد اختلف الباحثون في ماهية النسوة العاريات الناقرات على الدف المستدير ، فيرى البعض[٤٨٧] انهن يمثلن الآلهة الام او إلهة الخصوبة ويرى البعض الآخر انهن يمثلن بغايا المعبد[٤٨٨] .

هذا واستمر استعمال الدف المستدير في الفترات اللاحقة من تاريخ العراق في عصور ما قبل الاسلام وفي العصور الاسلامية ولغاية الوقت الحاضر . ويظهر من مشاهد هذه الآلة على الاثار العراقية ان العازفين عليها كانوا من الرجال والنساء كما وان النقر عليه كان منفردا أحيانا وأحيانا ثنائيا وجماعيا حيث رافق الدف المستدير العود والكنارة والناي والصلاصل والكوسات (سيمبال) والجنك (harp) .

مصر :

يرى الباحث الألماني هيكمان[٤٨٩] ان مصر مدينة في معرفتها واستعمالها للدف المستدير الى حضارات الشرق القديم ولا سيما العراق حيث اقتبست منه الدف بنوعيه المستدير والمستطيل . وان أول ظهور للدف المستدير ـ حسب رأيه ـ كان في عهد الفرعون تحوتمس الثالث[٤٩٠] (١٥٠٤ ـ ١٤٥٠ ق . م) . بينما ظهوره في العراق كان في نهاية النصف الثاني من الألف الثالث قبل الميلاد .

سوريا وفلسطين :

ونشاهد الدف المستدير في الآثار الفينيقية[٤٩١] والآثار السورية والفلسطينية[٤٩٢] التي تعود الى القرن التاسع قبل الميلاد . ويرى هيكمان في دراسته المذكورة أعلاه ان سوريا وفلسطين كانت الجسر الذي انتقلت عبره الآلات الموسيقية العراقية القديمة الى مصر وان الآلات الموسيقية العراقية قد انتشرت في سوريا وفلسطين قبل وصولها الى مصر .

تركيا :

ان الآثار التي جاءت من تركيا وا لخاصة بالدف المستدير[٤٩٣] تعود أقدمها الى النصف الثاني من الألف الثاني قبل الميلاد وهو ما يعاصر العصر الكشي في العراق الذي أعقب العصر البابلي القديم (عصر حمورابي) .



شكل ٢٠

بلاد الاغريق والرومان :

ان ظهور الدف المستدير في بلاد الاغريق كان في الثلث الأخير من القرن الخامس قبل الميلاد[٩٤] . ويذكر ماكس فيكنر[٩٥] ان دخول الدف المستدير الى اليونان كان خلال القرن الخامس قبل الميلاد وذلك عن طريق انتشار عبادة الالهة الام كيبيله التي جاءت من بلاد الفريجيين في آسيا الصغرى . ويرى فلايشهاور[٩٦] ان الدف المستدير قد دخل الى روما بعد ان جاءها من آسيا الصغرى واليونان .

خلاصة :

ان أقدم أثر جاءنا من العراق يرينا استعمال الدف المستدير يعود الى عصر فجر السلالات الأول في حدود سنة ٢٦٥٠ ق . م . واستمر استعماله عند السومريين والأكديين والبابليين والكشيين والآشوريين وبقية الأقوام التي حكمت في العراق .
واستنادا الى الآثار الموسيقية العراقية الخاصة بالدف المستدير نستطيع ان نقول :

١ - وجود نوعين من الدف المستدير ، صغير الحجم وآخر كبير الحجم .
٢ - وجود طريقتين لمسك الدف المستدير ، الاولى ويكون الدف فيها ممسوكا أمام الصدر . وفي الثانية يكون الدف ممسوكا الى الكتف او خارج الجانب الأيسر من الجسم .
٣ - ان الدف المستدير كان يستعمل من قبل النساء والرجال .
٤ - ان الدف المستدير كان يستعمل في أوقات السلم والحرب .
٥ - ان النقر على الدف كان منفردا وأحيانا كثيرة كان يرافق العود او الكنارة او الناي او الصلاصل او الكوسات (سيمبال) او الجنك (harp) بصورة ثنائية او جماعية .
٦ - ان ظهور الدف المستدير كان في العراق قبل مصر بأكثر من ألف سنة طبقا لما هو موجود من آثار منشورة في الوقت الحاضر .

الدف المربع

ورد ذكر هذا النوع من الدفوف في المراجع العربية القديمة فقد ورد في الاغاني[٤٩٧] بخصوص طويس انه كان يضرب بالدف المربع . ويقول فارمر[٤٩٨] « ولقد كان طويس من المخنثين ولعل هذا هو السبب في تحريم الدف المربع واباحة الدف المستدير » . ويذكر المفضل بن سلمة[٤٩٩] ان صفوة اهل المدينة كانوا في القرن الاول الهجري يؤثرون الدف المربع . وفي عصر الخلفاء الراشدين كان الدف المربع آلة محبوبة لملاحظة الايقاع او الوزن[٥٠٠] ويذكر فارمر[٥٠١] ان استعمال هذا الدف قد بطل اليوم في بلاد العرب والشام ومصر وفارس ولكن قد يوجد مستعملاً في بلاد المغرب . ومما تجدر الاشارة اليه بهذا الصدد انني شاهدت استعمال الدف المربع من قبل الفرقة الموسيقية الموصلية التي عزفت في بغداد بمناسبة مهرجان الملا عثمان الموصلي في سنة ١٩٧٣ .

وعن وجود واستعمال الدف المربع في العراق القديم نود ان نقول ان قطعة التطعيم التي كانت تحلي صدر الصندوق الصوتي لاحدى الكنارات التي عثر على اجزاء منها في المقبرة الملكية والتي يرجع تاريخا الى حوالي (٢٤٥٠ ق. م) كانت تحتوي على مشهد موسيقي لحيوانين يعزفان على الالات الموسيقية ، الاول يعزف على الكنارة والثاني يرفع الصلاصل ويضع على ركبته آلة يقرع عليها بيده اليسرى[٥٠٢] ويرى گالبن[٥٠٣] في آلة القرع هذه الموضوعة ڤگنر[٥٠٤] فيرى في هذه الآلة دفاً مدوراً . وترى هارتمان[٥٠٥] في هذه الآلة انها من فصيلة الطبل ولكنها لم تحدد ما اذا كان الشكل مدوراً او مربعاً . ان نقش هذه الآلة الايقاعية منظوراً اليها من الجانب يجعل منت الصعوبة جداً القول بانها دفاً مدوراً او دفاً مربعاً . واذا كان رأي گلبن المذكور اعلاه صحيجاً فان هذا الاثر السومري الذي يرجع الى (٢٤٥٠ ق . م) هو اقدم واول اثر لاستعمال الدف المربع في العراق القديم .

واستمر استعما الدف المربع حيث نشاهده في منحوته آشورية تعود لزمن الملك سنحاريب (٧٠٤ - ٦٨١ ق . م) وقد عثر عليها في نينوى ونقلت الى متحف الشرق الادنى في برلين الديمقراطية[٥٠٦] تحتوي هذه المنحوته على مجموعة من الجنود وخلفهم (٤) اشخاص العازفون الثلة الذين في المقدمة ينقرون على الدف المربع والعازفة الاخيرة تعزف على الكوسات (سيمبال) . ان هذه المنحوته الاشورية[٥٠٧] قد نشرت مع صورتها منذ سنة ١٩٣٩ الا انه لم ينتبه ايها احد من الناحية الموسيقية وقمنا في سنة ١٩٧١ بنشر دراسة عنها

باللغة الالمانية[٥٠٨] حول هذه الناحية .

ويرى هيكمان[٥٠٩] ان مصر مدينة للعراق القديم في معرفتهـا واستعمالهـا للدف المربع . واستمر استعمال الدف المربع في مصر الى حوالي سنة (١٣٠٠ ق . م) حسب رأي هيكمـان وان اول ظهـور واستعمـال لـه كـان في عهـد الملكـة حـاتشبسـوت (١٥٠١ - ١٤٨٠ق . م)[٥١٠] .



دمية فخارية من العصر السلوقي (٣٢٣ ـ ١٤٠ق م) تمثل امرأة تنقر على الدف . في المتحف العراقي .

التمباني

ان النوع الكبير من النقارات[٥١١] يعرف في اوربا باسم تمپاني (Timpani) وهي تسمية ايطالية شائعة ومستعملة في أكثر دول العالم ، أما التسمية الانكليزية فهي (Ketteldrum) وهي في الواقع تسمية حديثة لأن التسمية التي كانت مستعملة في الانكليزية حتى منتصف القرن السادس عشر الميلادي هي (Nakers) والتي ترجع في أصلها الى التسمية العربية نقارة[٥١٢] .

تدل النصوص المسمارية التي تعود الى عصر ايسن وهو العصر الذي أعقب العصر السومري الحديث وقبل سلالة حمورابي ، على ان هذه الآلة هي من آلات المعبد المهمة وان احدى السنوات قد ارخت بصنع آلة تمپاني (= في اللغة السومرية ليليس وفي اللغة الأكدية ليليسو) من البرونز حيث ورد في النص : السنة ، التي فيها انجزت صناعة آلة ليليس للإله اوتو بأمر من الملك ايتربيشا[٥١٣] . واضافة الى النصوص المسمارية التي وردت فيها هذه الآلة ، هناك بعض القطع الأثرية التي تحمل مشهد العزف على آلة التمپاني (ليليس ، ليليسو) وهي تعود الى النصف الأول من العصر البابلي القديم . ففي أثر عثر عليه في مدينة لارسا في القسم الجنوبي من العراق نشاهد مشهدا يجمع بين الملاكمة والموسيقى حيث نرى في الجهة اليمنى امرأة جالسة تعزف على الكوسات (سيمبال) ويقابلها رجل واقف وهو يقرع على آلة التمپاني الكبيرة الموضوعة بينهما ، بكلتا اليدين دون استعمال المضرب[٥١٤] . والآلة هنا في هذا الأثر البابلي بهيئة كأس كبير ذو كعب صغير ضيق وتشبه كل الشبه آلة التمپاني الاوربية الحديثة المستعملة في الاوركسترا في مختلف دول العالم في الوقت الحاضر .

وهناك أثر آخر لهذه الآلة الايقاعية الجلدية عثر عليه في الوركاء[٥١٥] وهو يرجع في تاريخه الى العصر السلوقي (٣٢٢ ـ ١٣٥ ق. م) وهو العصر الذي أعقب وفاة الاسكندر الكبير في بابل في يوم ٣٢٣/٦/١٣ ق. م . والمهم في هذا الأثر وجود آلة التمپاني (ليليس ، ليليسو) مع تسميتها الأكدية (ليليسو) في آن واحد . وهذا هو الأثر الوحيد في العراق الذي يحتوي على رسم الآلة الموسيقية وتسميتها المسمارية في آن واحد . وفي نص بابلي[٥١٦] قديم وصف لعملية تحضير وشد الجلد على هذه الآلة . وطبقا لهذا النص المسماري يتم اختيار ثور أسود لم يضرب مطلقا بعصا او سوط ، ويساق الى المعبد في يوم مناسب يحدده

الكاهن الذي يقوم بالتعزيم وقراءة الفأل ، ثم تقدم القرابين الى الآلهة وبصورة خاصة الى الاله (ايا) وهو إله الحكمة والموسيقى . وبعد ذلك توضع على الأرض حصيرة حمراء وتغطى بطبقة من الرمل حيث يقف عليها الثور . وبعد تقديم قرابين اخرى يوقد البخور ويشعل المشعل ويوضع ١٢ تمثالا برونزيا لآلهة السماء والأرض والعالم السفلي ، ويجلب جسم الآلة المصنوع مسبقا ويغسل فم الثور وبواسطة انبوب من الخشب المعطر يتلو الكاهن بعض العبارات في اذن الثور باللغتين السومرية والأكدية . وبعد غناء ترنيمة بمرافقة الآلة الموسيقية يتم ذبح الثور ويحرق قلبه ثم يسلخ الجلد ويدبغ بواسطة استعمال الطحين الناعم والبيرة والشراب والزيت ومواد اخرى وتسكب فوق الحافة العليا المفتوحة للآلة . ويشد الغشاء الجلدي موقتا بواسطة خيط ثم توضع أوتاد خشبية في الثقوب المعمولة في جسم الآلة لشد الغشاء الجلدي وربطه بواسطة الألياف فوق التجويف المعمول في اطار الآلة حيث يوضع فوق هذا المكان شريط مزخرف . وتغطى رؤوس الأوتاد او المسامير الخشبية بالصوف المطلي الملون . وقبل تثبيت الغشاء الجلدي توضع التماثيل الاثني عشر المقدسة في الآلة الموسيقية . وفي اليوم الخامس عشر من هذه الطقوس تقدم القرابين وتوضع هذه الآلة الايقاعية الجلدية أمام إله المعبد .

والمعلوم في الوقت الحاضر انه لم يثبت بعد في الآثار المصرية وآثار الأقطار الاخرى للشرق القديم وجود آلة التمپاني فيها ، لذا فان العراق القديم كان السباق الى ابتكار هذه الآلة التي نراها مستمرة الاستعمال في العصور الاسلامية(٥١٧) وبنفس الشكل العراقي القديم الذي كان معروفا في أوائل العصر البابلي القديم رغم الفارق الزمني الكبير . وانتقلت هذه الآلة الى اوربا بواسطة الحروب الصليبية حيث استعملتها في فرق الموسيقى العسكرية وفي قصور الملوك والنبلاء ثم دخلت الى الاوركسترا بفضل الموسيقار الايطالي مونتفردي (١٥٦٧ - ١٦٤٣) ولا زالت مستعملة حتى يومنا الحاضر .

الطبلة

الطبلة من آلات الايقاع الجلدية التي تعرف في اللهجة الدارجة في العراق باسم (الدنبك) . ويطلق على هذه الآلة في البلاد العربية اسم الدربوكة . ونحن نخالف الدكتورة شهرزاد قاسم حسن[٥١٨] التي جعلت في اطروحتها أصل هذه الآلة فارسيا نظرا لأن كلمة (دنبك) المستعملة في العراق هي كلمة فارسية . ومخالفتنا لهذا الرأي تستند على شاهد أثري[٥١٩] كنا أول من نشره وأشار الى أهميته وهو يعود الى العصر البابلي القديم (١٩٥٠ ـ ١٥٣٠ ق . م) اي قبل ظهور الفرس على مسرح التاريخ والسياسة بعدة مئات من السنين . والأثر موضوع البحث عبارة عن دمية طينية لرجل ينقر على الطبلة وقد وضعها تحت ابطه الأيسر . ان شكل الآلة الايقاعية وطريقة مسكها أثناء العزف والنقر عليها في هذا الأثر البابلي القديم لا تختلف عن شكل الآلة في الوقت الحاضر وطريقة النقر عليها . ان تتبع تاريخ الآلة الموسيقية واثبات وجودها واستعمالها لأول مرة على ضوء الشواهد الأثرية هو الذي يساعد على معرفة أصل وموطن الآلة الموسيقية وليس اقتباس الكلمة الاجنبية الدالة عليها . كيف يمكن ان يكون أصل آلة الطبلة فارسيا وهي موجودة ومستعملة في العراق في عصر حمورابي أي قبل ظهور الفرس أنفسهم . ان استعمال العراقيين للكلمة الفارسية (دنبك) قد تم في ظروف متأخرة من العصر الاسلامي وهو أمر لا يغير الحقيقة التاريخية الأثرية وهي وجود واستعمال هذه الآلة الايقاعية في العراق قبل العصر الاسلامي بعدة آلاف من السنين .



عازف على الطبلة (الدربوكه) من العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ق .م) . في المتحف العراقي .

الآلات المصوتة بذاتها

وهي مجموعة من الآلات الموسيقية التي تتكون فيها الأصوات بذاتها عن طريق تصادم جزئيها بعضا ببعض او عن طريق الاهتزاز او الضرب وهي تشمل على سبيل المثال الآلات الموسيقية التالية : الكوسات (سيمبال) والأجراس والمضارب الرنانة والخرخاشات والصلاصل والاكسيليفون والمثلث . وهناك من يدمج هذه المجموعة من الآلات مع الآلات الايقاعية إلا ان التصنيف العلمي للآلات الموسيقية الذي وضعه زاكس وهورنبوستل قد فصل بين الآلات الايقاعية الجلدية وبين الآلات المصوتة بذاتها (Idiophone) .

الكوسات

الكوسات جمع كوس وهي : « صنوجات من نحاس شبه الترس الصغير يدق بأحدها على الآخر بايقاع مخصوص »[٥١٩] . وعند العزف تمسك كل واحدة منها في يد بواسطة خيط متين وتقرع القطعتان في حركة عكسية اما افقية او عكسية من اعلى الى أسفل . وتعرف هذة الآلة في اللغة الانكليزية باسم (سيمبال) (Cymbals) . وتعرف في اللهجة الدارجة في العراق باسم (چنچانات) .

المعروف في المصادر الأجنبية ان أقدم ظهور للكوسات كان في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق. م) إلا ان مؤلف هذا الكتاب قد نشر دراسة باللغة الألمانية[٥٢٠] في سنة ١٩٧١ أثبت فيها ان هذه الآلة كانت مستعملة من قبل السومريين في عصر الملك اورنامو مؤسس سلالة اور الثالثة في سنة (٢٠٥٠ ق. م) أي قبل البابليين بمائة سنة وهكذا تقدم تاريخ أول ظهور لهذه الآلة . والأثر السومري الذي اعتمدنا عليه هو عبارة عن كسرة من مسلة اورنامو نشرها لأول مرة بارنيت[٥٢١] في سنة ١٩٦٠ دون ان يذكر أي كلمة حول أهمية هذا الأثر من الناحية الموسيقية ودون ان يتطرق الى تاريخ وأنواع الكوسات بصورة عامة . ونشاهد في هذا الأثر رجلا ملتحيا يرتدي لباسا طويلا وهو يقرع الكوسات الواحدة بالاخرى[٥٢٢] .

وبعد العصر السومري الحديث استمر استعمال هذه الآلة في العصر البابلي القديم وكذلك في العصر الآشوري الحديث (٩١١ - ٦١٢ ق. م) . واستعمل الآشوريون نوعين من هذه الآلة : النوع الأول وهو الذي يحتوي على قبضة صغيرة بشكل العروة تثبت

في وسط الوجه العلوي من كل كوس وهو النوع الذي كان مستعملا عند السومريين ثم البابليين ثم الآشوريين حيث نجده منقوشا في منحوتة تعود لزمن الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق. م) التي تحتوي على مشهد الفرقة الموسيقية العسكرية(٥٢٣) . أما النوع الثاني فانه يحتوي على قبضة رفيعة طويلة مثبتة في الوسط يمسك بها العازف عند القرع (شكل ٢١) ونشاهده منقوشا في منحوتات جدارية تعود للملك الآشوري سنحاريب(٥٢٤) (٧٠٤ - ٦٨١ ق. م) . واستمر استعمال الكوسات في العراق في العصر السلوقي (٣٢٢ - ١٣٥ ق. م) والعصر الفرثي (٢٤٨ ق. م - ٢٢٦ م) كما تثبت لنا ذلك الآثار الموسيقية التي جاءت من الحضر(٥٢٥) وغيرها من المدن مثل بابل(٥٢٦) . واضافة الى النقوش الأثرية لهذه الآلة ، فقد عثر في نمرود(٥٢٧) على كوسات أصلية اشورية تعود الى القرن التاسع/الثامن قبل الميلاد وهي موجودة في المتحف البريطاني .

مصر :

يرى هيكمان(٥٢٨) ان الكوسات آلة موسيقية دينية آسيوية الأصل وان دخولها الى مصر كان بواسطة عبادة انتقلت من آسيا الصغرى الى مصر . وان أقدم أثر مصري يشير الى استعمال هذه الآلة ، يعود الى عهد الفرعون تحوتمس الثالث(٥٢٩) حوالي (١٥٠٤ - ١٤٥٠ ق. م) أي ان العراق قد عرف استعمال الكوسات قبل مصر بما يزيد على خمسمائة سنة .

سوريا وفلسطين :

ظهرت في مدن مختلفة من سوريا وفلسطين كوسات معدنية أصلية(٥٣٠) يرتقي تاريخها من القرن الخامس عشر قبل الميلاد الى القرن الثاني الميلادي . كما عثر على قطع أثرية تحتوي على نقوش لهذه الآلة ترجع في زمنها الى القرن ١١ ق. م(٥٣١) .

ايران :

ان أقدم الآثار التي تشير الى وجود الكوسات في ايران تعود الى القرن السابع قبل الميلاد وهي عبارة عن كوسات أصلية محفوظة في المتحف البريطاني(٥٣٢) .

بلاد الاغريق والرومان :

يعود تاريخ أقدم أثر اغريقي لاستعمال هذه الآلة الى منتصف القرن السادس قبل الميلاد وهو عبارة عن تمثال صغير من البرونز يمثل عازفة على هذه الآلة وهو موجود في المتحف الوطني في أثينا(٥٣٣) . أما الكوسات المعدنية الأصلية التي عثر عليها في كل من كورينث وليندوس في جزيرة رودوس وكيبروس وآركوس واولمبيا فهي ترجع في تاريخها الى القرن ٥ ـ ٤ ق. م .

أما بالنسبة للرومان فيرى فلايشهاور(٥٣٤) ان انتشار وادخال عبادة الالهة الام وموسيقاها الدينية مع آلاتها ومنها الكوسات كما ان مشاركة الكثير من الأجانب الرقيق ، في الاحتفالات الدينية والأعياد وغير ذلك والذين جاءوا من اليونان ومصر وسوريا وآسيا الصغرى مع آلاتهم الموسيقية ، هي الاخرى قد ادخلت الى روما هذه الآلات الأجنبية اضافة الى العلاقات التجارية والحروب والهجرة التي أدت الى مجيء الكثير من موسيقيي منطقة البحر الأبيض المتوسط الى ايطاليا وروما وأدخلوا معهم آلاتهم الموسيقية ومن الآلات الموسيقية التي أصبحت عند الرومان من الآلات المفضلة في موسيقى البيت وموسيقى الحفلات هي الآلات الشرقية الأصل وهي الجنك، (harp) والجنك الزاوي والعود والدف المستدير والكوسات، التي انتقلت من آسيا الصغرى الى اليونان ثم الى روما(٥٣٥) . ونرى آلة الكوسات في الكثير من الآثار الرومانية التي تعود الى أوائل القرن الثاني الميلادي وما بعده(٥٣٦) .

أما شتاودر(٥٣٧) فيقول عن الكوسات التي تسمى في اللغة الاغريقية كيمبالون وجمعها كيمبالا ، انها آلة مستوردة من بلاد ما بين النهرين وظهرت في نهاية الألف الثاني قبل الميلاد في منطقة ايجه ثم استمر استعمالها في اليونان نفسها في القرون اللاحقة وذلك منذ منتصف القرن السادس قبل الميلاد وما بعد ذلك .

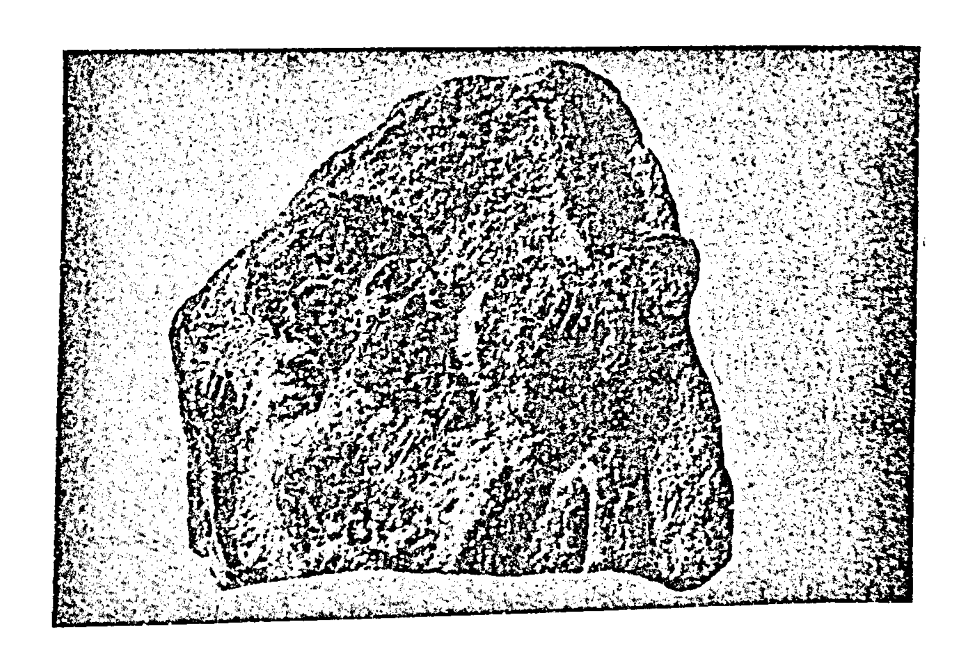
اوربا :

انتقلت الكوسات من الشرق الى اوربا في العصور الوسطى حيث نشاهد هذه الآلة في العديد من القطع الفنية الاوربية منذ القرن الحادي عشر الميلادي(٥٣٨) . وبعد القرن السادس عشر أصبح من النادر وجود آلة الكوسات في الموسيقى الاوربية . وفي بداية القرن

الثامن عشر عادت هذه الآلة مع الطبل الكبير والمثلث وذلك في فرق الموسيقى العسكرية أولا . ومنذ القرن التاسع عشر أصبحت هذه الآلة من المكونات الثابتة للفرق الموسيقية الراقصة والخفيفة والعسكرية وكذلك الفرق السمفونية(٥٣٩) .



شكل ٢٩



كسرة صغيرة من مسلة الملك السومري اورنامو مؤسس سلالة اور الثالثة في حوالي ٢٠٥٠ ق .م . يمس عازف على الكوسات (سيمبال) يتقدمه عازف على الطبل لم تبق منه الا اليد اليمنى وهي مرفوعة الى الاعلى ليهوي بها على الطبل . هذا الاثر موجود في متحف اونتاريو في كندا .

المضارب الرنانة

وتسمى بالانكليزية (Dancing Sticks) وهي عبارة عن قطع معدنية شبيهة بشكل المنجل تقريبا ذات نهاية رفيعة واخرى عريضة ، تمسك باليد وتقرع الواحدة بالاخرى . وقد عثر على مجموعة من المضارب الرنانة الأصلية في مدينة كيش الواقعة بالقرب من بابل حيث عثر في كل قبر على زوج من المضارب الرنانة المصنوعة من النحاس[٥٤٠] يتراوح طولها من ١٥ ـ ٣٠ سم وسمكها ٤ سم . وقد اعتبر الآثاريون هذه القطع المعدنية من كيش في بادىء الأمر أسلحة إلا انه قد صرف النظر عن هذا الرأي واعتبرت من الآلات الموسيقية من صنف الآلات المصوتة بذاتها بعد العثور على أختام وآثار اخرى تحمل نقوشا توضح كيفية استعمال هذه الآلة كآلة للقرع والايقاع . وكان من جملة الآثار التي عثر عليها في كيش[٥٤١] قطعة تطعيم بالصدف والمواد الاخرى تمثل امرأة تمسك بكل يد مضربا رنانا شكله يشبه المنجل تقريبا وهي في حالة قرع كل واحد بالآخر بشكل اختلفت فيه أطراف المضارب الرنانة (شكل ٥) . فاذا كان الطرف المدبب للمضرب الأيسر مثلا متجها نحو الأسفل يكون الطرف العريض للمضرب الايمن الى الأسفل أيضا والطرف المدبب نحو الأعلى[٥٤٢] . وهذا الأثر من كيش معروض في القاعة السومرية من المتحف العراقي .

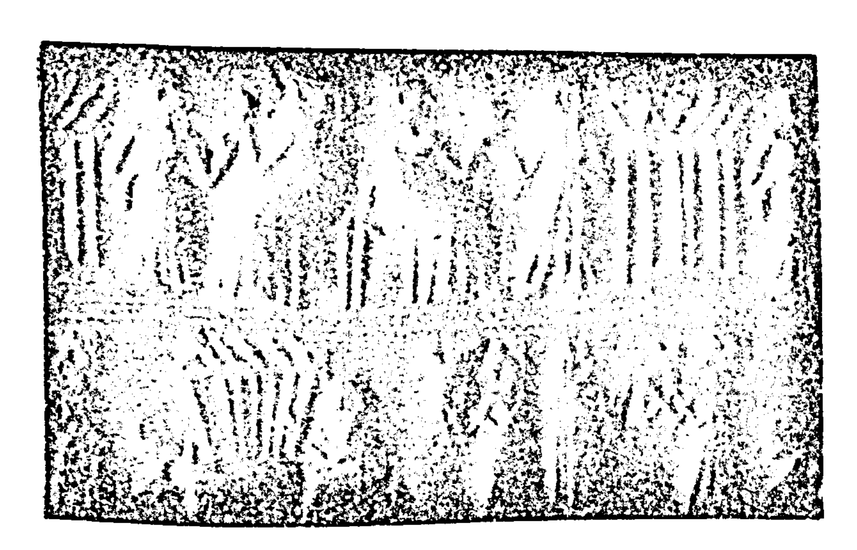
وهذه القطع الأثرية السومرية من كيش المذكورة اعلاه والتي يرجع تاريخها الى عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ ـ ٢٥٠٠ ق. م) هي أقدم شاهد أثري لظهور واستعمال المضارب الرنانة في العراق القديم . واستمر استعمالها عند السومريين في العصر اللاحق وهو عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ ـ ٢٣٥٠ ق. م) حيث جاءتنا مضارب رنانة سومرية أصلية طولها ٣٠ سم وعرضها ٤ سم من أحد القبور في اور[٥٤٣] وكانت بجانب الكنارة . واضافة المضارب الرنانة الأصلية ، هناك بعض الأختام الاسطوانية[٥٤٤] التي تحمل مشاهد لاستعمال هذه الآلة وهي ترجع في تاريخها الى نفس العصر المذكور أي فجر السلالات الثالث وبعضها معروض في القاعة السومرية من المتحف العراقي .

وفي العصر الأكدي (٢٣٥٠ ـ ٢١٧٠ ق. م) استمر استعمال المضارب الرنانة شأنها شأن بقية الآلات السومرية ونشاهدها في أحد الأختام الاسطوانية[٥٤٥] سوية مع آلة الجنك (harp) . ويرى شتاودر[٥٤٦] في شكل المضارب الرنانة ما يشير الى المعنى الرمزي لها

واستعمالاتها في طقوس ورقصات الاحتفالات الخاصة بالخصوبة . هذا ولم يعثر بعد على آثار لهذه الآلة في العصور اللاحقة للعصر الأكدي .

مصر :

يرى هيكمان(٥٤٧) ان المضارب الرنانة في مصر والتي يرجع تاريخها الى عصور ما قبل السلالات قد ظهرت الى الوجود للتعويض عن التصفيق . وكانت هذه الآلات تصنع من الخشب او العظام او العاج اما بشكل مستقيم او مقوس ينتهي بأصابع اليد او رأس انسان او حيوان(٥٤٨) اي بمظهر يختلف عما كانت عليه عند السومريين حيث كانت خالية من كل شكل زخرفي .



اثر من العصر البابلي القديم (١٩٥٠ ـ ١٣٥٠ ق . م) يرينا الملاكمة على انغام الموسيقى المقدمه من ثنائي التمباني واكوسات (سيمبال) . يوجد هذا الاثر في المتحف البريطاني .

الصلاصل

تعرف آلة الصلاصل في اللغات الاوربية باسم (Sistrum) وهي آلة معدنية تشبه شوكة الطعام او الملقط وتعلق في سيقانها جلاجل او صنوج معدنية متحركة . وعند هز الشوكة يخرج صوت من جراء ارتطام الصنوج او الجلاجل او القطع المتصلة بها . ان أقدم أثر عراقي يرينا استعمال هذه الآلة يعود في تاريخه الى عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ ـ ٢٣٥٠ ق. م) وهو عبارة عن قطعة تطعيم عثر عليها في أحد القبور في اور[٤٩٩] . ويرى وولي[٥٠٠] في بقايا بعض القطع الأثرية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور انها آلة الصلاصل ، غير ان حجم هذه البقايا غير كاف للدلالة على الشكل الصحيح لهذه الآلة .

واستمر استعمال هذه الآلة في العصر الأكدي (٢٣٥٠ ـ ٢١٧٠ ق. م) كما يثبت لنا ذلك أحد الأختام الاسطوانية[٥٠١] من العصر المذكور حيث نرى في المشهد المنقوش عليه عازف على الكنارة وخلفه عازف على آلة الصلاصل . هذا ويلاحظ ان شكل الصلاصل في العراق القديم يختلف عما هو عليه في تركيا[٥٠١] ومصر[٥٠٢] وبلاد الاغريق والرومان[٥٠٣] .

هذا ورغم ان زاكس[٥٠٤] يؤكد على اختلاف الشكل بين الصلاصل العراقية والصلاصل المصرية إلا انه ينتهي الى القول ان آلة الصلاصل قد جاءت من مصر . **وگالپين**[٥٠٥] هو الآخر يؤكد اختلاف الشكل بين آلة البلدين ويقول انه فيما اذا كانت هذه الآلة قد جاءت من مصر فان استيرادها يجب ان يكون في عصور ما قبل التاريخ . وهو يرى أيضا ان الصلاصل السومرية أكثر بدائية في طرازها من الصلاصل المصرية . أما شتاودر[٥٠٦] فيقول ان العمر القصير لهذه الآلة في بلاد ما بين النهرين يشير الى انها مستوردة من الخارج وهو يرى أيضا عدم ثبوت مصر بكونها الموطن الأصلي لهذه الآلة .

الأجراس

عثر في العاصمة الآشورية نمرود (كالح) على مجموعة من الأجراس المعدنية الاصلية الآشورية التي تعود في تاريخها الى العصر الآشوري الحديث (القرن ٩ و٨ ق. م) وهي محفوظة في المتحف البريطاني[٥٥٧] . وبالاضافة الى هذه الأجراس الأصلية توجد منحوتات آشورية نقشت عليها هذه الآلة . ففي احدى هذه المنحوتات نشاهد شخصا تقنع برأس وجلد الأسد وقد شدت عليه مجموعة من الأجراس في صفين متوازيين وكل جرس متصل بالآخر وباتجاه من الأعلى الى الأسفل[٥٥٨] (شكل ٢٢) . والمعروف ان كبار الكهنة اليهود كانوا يرتدون ألبسة للاحتفالات تحتوي على الأجراس الصغيرة ونفس الشيء قد اتبع فيما بعد من قبل رجال الدين المسيحيين في أوائل العصور الوسطى[٥٥٩] . وهذا ما يثبت بوضوح تأثير بلاد ما بين النهرين على الديانات القديمة الاخرى (اليهودية والمسيحية) فيما يخص بعض الطقوس الدينية الموسيقية وهو موضوع لم تتطرق اليه الدراسات والكتب الأجنبية الموسيقية او الأثرية .

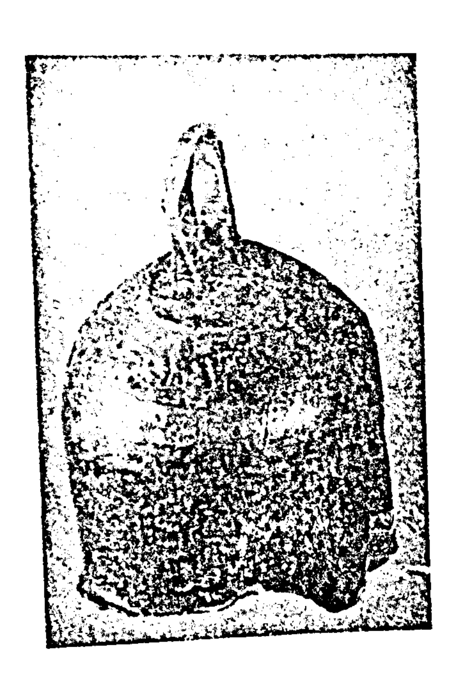
وفي آشور[٥٦٠] عثر على جرس برونزي يعود الى العصر الآشوري الحديث (القرن ٨ ـ ٧ ق. م) وهو محفوظ في متحف الشرق الأدنى ببرلين الديمقراطية . يعود هذا الجرس الى أحد الكهنة الآشوريين لأغراض طرد الأرواح الشريرة وهذا واضح من المشاهد الدينية المنحوتة بالنحت البارز حوله التي تمثل أشخاصا ارتدوا أقنعة بشكل الاسود والأسماك . ولم يقتصر استعمال الجرس على الأغراض والطقوس الدينية فحسب بل تعدى الى الأغراض المدنية الاخرى فنشاهد الجرس في بعض المنحوتات الآشورية[٥٦١] العائدة لعهد الملك تكلا تبيلصر الثالث (٧٤٥ ـ ٧٢٧ ق. م) والملك آشور بانيبال (٦٦٨ ـ ٦٢٦ ق. م) معلقا في رقاب الخيول (شكل ٢٣) . وفي بابل عثر على جرس مصنوع من الفخار وهو يرجع في تاريخه الى العصر البابلي الحديث في القرن السادس قبل الميلاد[٥٦٢] .

واستمر استعمال الأجراس في العصور المتأخرة من تاريخ العراق القديم حيث جاءتنا من الحضر[٥٦٣] مجموعة من الأجراس النحاسية التي عثر على معظمها أمام معابد المدينة وأماكن اخرى منها وهي معروضة في المتحف العراقي وتعود للقرون الاولى للميلاد . ويحمل واحد من أجراس الحضر كتابة آرامية تنص على العبارة التالية : « الراية العائدة للاله برمرين »[٥٦٤] .

ويرى هبكمان[٥٦٥] ان ظهور الجرس في مصر لأول مرة كان في زمن الاسرة الثامنة عشرة (٨١٧ ـ ٧٣٠ ق. م) المعاصر لظهور الجرس عند الآشوريين . ولكن الصحيح هو ان الأجراس الآشورية أقدم زمنا في ظهورها من الأجراس المصرية حيث عثر في نينوى[٥٦٦] على بضعة أجراس تعود لزمن الملك الآشوري آشور ناصربال الثاني (٨٨٣ ـ ٨٥٩ ق. م) . وانتشرت الأجراس انتشارا واسعا لدى مختلف حضارات العالم القديم في الشرق والغرب وهي لا زالت مستمرة حتى الوقت الحاضر .



شكل ٢٢



جرس اصلي من النحاس يحمل كتابه آراميه وجد امام احد معابد مدينة الحضر . ويرجع تاريخه الى القرن الثاني للميلاد وهو موجود في المتحف العراقي .

الخرخاشات

الخرخاشات او الخراخيش جمع خرخاشة (= المخشخشة) وهي من ملاهي الأطفال[٥٦٧] . وقد أظهرت التنقيبات في عدد كبير من المدن والتلول القديمة نوعين من الخرخاشات[٥٦٨] التي يرجع تاريخها الى العصر البابلي القديم (١٩٥٠ ـ ١٥٣٠ ق. م) . النوع الأول عبارة دمى طينية لحيوانات مختلفة مثل الخنزير ، الثعلب والخروف وهذه الدمى مجوفة وذات ثقب وتحتوي في داخلها على بعض القطع الصغيرة من الحجر او نوى التمر وغير ذلك وعند هزها باليد يخرج الصوت من جراء ارتطام هذه القطع الصغيرة الموجودة في الداخل بالسطح الداخلي للخرخاشة . وهذه الخرخاشات البابلية مصنوعة من الفخار وبحجم صغير يساعد الصغار على مسكها واللعب بها . أما النوع الثاني من الخرخاشات فكان مقتصرا على العراق فقط وهو عبارة عن جسم فخاري مجوف مثقوب بشكل دائري قطره في حدود (١٠ سم) ويحيط به صف او صفين او شريط من نتوءات بارزة ليسهل مسكها واستعمالها من قبل الصغار[٥٦٩] . وهذا النوع هو الآخر يحتوي في داخله على بعض القطع الصغيرة من الحجر وغير ذلك . وعند هز الخرخاشة باليد ترتطم هذه القطع الصغيرة بالسطح الداخلي للخرخاشة ويتكون عندئذ الصوت ويساعد الثقب الموجود في الخرخاشة على خروجه وتقويته .

وفي العصر البابلي القديم (١٩٥٠ ـ ١٥٣٠ ق. م) ظهر في العراق لأول مرة نوع جديد من الخرخاشات هو عبارة عن كرة مجوفة ذات عدة ثقوب ويتصل بوسطها مقبض رفيع . وتحتوي هذه الكرة المجوفة المثقبة على قطع صغيرة من الحجر او غير ذلك وعند هز الخرخاشة بعد مسكها من المقبض الرفيع الطويل ينشأ الصوت من جراء ارتطام هذه القطع الصغيرة بعضها ببعض وبالسطح الداخلي للخرخاشة المصنوعة من الفخار وشكل هذا النوع من الخرخاشات المعروض في متحف الطفل في المتحف العراقي يشبه تماما آلة المراكاس (Maracas) المستعملة في الموسيقى الراقصة في العصر الحديث .

وفي العصر السلوقي الذي أعقب وفاة الاسكندر الكبير ظهر نوع جديد من الخرخاشات في العراق وهو عبارة عن دمية مجوفة للنصف العلوي من الانسان مصنوعة من الفخار وهي ذات ثقب وتحتوي في داخلها على قطع صغيرة من الحجر او غير ذلك على غرار الأنواع الاخرى من الخرخاشات المذكورة اعلاه . وهذا النوع أيضا شأنه شأن الخرخاشة

بشكل المراكاس خاص بالعراق ولم يظهر بعد في آثار الأقطار الاخرى من العالم القديم .

وهذه الخرخاشات العراقية القديمة استمر استعمالها حتى وصلت الى الوقت الحاضر مع فارق واحد وهو المادة التي تصنع منها الخرخاشة حيث ان خرخاشات العصر الحاضر تصنع من اللدائن الصناعية (بلاستك) والمعدن اما الخرخاشات العراقية القديمة فقد كانت مصنوعة من الفخار .

آلات النفخ

آلات النفخ او الآلات الهوائية (Aerophone) هي الآلات التي يتكون فيها الصوت نتيجة النفخ فيها . وقد أشار الفارابي الى هذه الآلات عند كلامه عن : (الوجه في استخراج النغم من الآلات المشهورة)[٥٧٠] حيث قال : « ان الآلات المشهورة منها ما يحدث فيها النغم بأن تحرك أوتارها فتهتز . ومنها ما يحدث فيها النغم بتسرب الهواء في تجويفاتها شيئا فشيئا ، مثل المزامير وما جانسها »[٥٧١] . ثم فصل الفارابي كلامه عن المزامير في موضع آخر[٥٧٢] .

وتقسم آلات النفخ الى قسمين رئيسيين :

١ ـ آلات النفخ الخشبية . وهي اما ان تكون بدون ريشة واما ان تكون ذات ريشة مفردة او ذات ريشة مزدوجة .

٢ ـ آلات النفخ النحاسية .

الناي

الناي كلمة فارسية تقابلها في العربية كلمة (الشبابة) او (القصبة) . وهو يؤخذ من قصب الغاب المتقارب العقد بحيث يكون طوله ثمان او تسع قبضات وعقده سبعا او تسعا وهو مفتوح الطرفين وليس في فوهته آلة اخرى لأجل الصفير . ولكن يتم ذلك بصناعة النفخ فيه[٥٧٣] . ويقع النفخ في القصبة مباشرة على حافة فوهتها المواجهة لشفتي العازف بدون زمارة .

ان الآثار الموسيقية الخاصة بآلة الناي في العراق هي على نوعين :

١ ـ آلات أصلية قديمة .

٢ ـ رسوم منقوشة على قطع أثرية تصور الناي في عصور مختلفة .

ففي المقبرة الملكية في اور[٥٧٤] عثر على أجزاء لاثنين من النايات الفضية يبلغ طول الواحد منهما ٢٧ سم ويحتوي على (٤) ثقوب متساوية الأبعاد فيما بينها ويبلغ قطر الثقب الواحد (٦ ملم) . ويبعد الثقب الأسفل عن الفتحة السفلى للناي بمقدار (٥, ٢ سم) والمسافة ما بين كل ثقب وآخر هي أيضا (٢,٥ سم)[٥٧٥] . وهذان النايان الفضيان السومريان معروضان في متحف جامعة بنسلفانيا/فيلادلفيا في أمريكا ويرجع تاريخهما الى

عصر فجر السلالات الثالث (= عصر سلالة اور الاولى) في حدود (٢٤٥٠ ق. م) أي قبل ما يزيد على (٤٤٠٠) سنة من الآن . هذا وقد قمت بنشر صورة جديدة لهذين النايين بعد معالجتهما واعادتهما الى الحالة الأصلية في المتحف المذكور[٥٧٦] . ومن نفس العصر جاءنا ختم اسطواني سومري معروض في المتحف العراقي ويحمل مشهده عازفا على الناي وهو يستظل بظل الشجرة التي يجلس تحتها وقطيع غنمه يرعى من حوله على غرار الرعاة في الوقت الحاضر . هذا وقد عثر على هذا الختم الاسطواني في اور أيضا[٥٧٧] .

واستمر استعمال الناي في العصر الأكدي[٥٧٨] والعصر السومري الحديث[٥٧٩] والعصر الآشوري الحديث[٥٨٠] والعصر البابلي الحديث[٥٨١] ثم استمر في العصور الاسلامية حتى وصل الى عصرنا الحاضر .

مصر :

عثر في مصر على عدد منسالنايات الأصلية المصنوعة من القصب[٥٨٢] وهي - على سبيل المثال - موضحة في الجدول التالي رقم (٢٤) :

جدول رقم ٢٤
نايات أصلية من مصر

التسلسل	طول الناي	عدد الثقوب	التاريخ	المتحف
١	٩١,٧ سم	٣	المملكة الوسطى (٢١٦٠ - ١٥٨٠ ق. م)	متحف القاهرة
٢	٩٥ سم	٣	= = = = =	=
٣	٧٤,٢ سم	٣	الاسرة ١٨ (١٥٨٠ - ١٣٢٠ ق. م)=	=
٤	٨٦,٣٦ سم	٤	الاسرة ١٢ (٢٠٠٠ - ١٧٨٥ ق. م)	متحف الانثروبولوجي في كاليفورنيا
٥	٨٩,١ سم	٤	غير معروف	
٦	٩٣,٣ سم		= =	
٧	٦٥,٩ سم	٤	= =	متحف اللوفر

وبالاضافة الى هذه القطع الأصلية للنايات المصرية فانه توجد مشاهد منقوشة برسوم للعزف على هذه الآلة في عصور مختلفة[٥٨٣] تبتدىء منذ عصور ما قبل السلالات . وحول تاريخ آلة الناي يكتب الدكتور محمود أحمد الحفني ما يلي : « تعتبر آلة الناي أقدم آلات النفخ ذات الثقوب على جانب القصبة . وقد عرفتها مصر قبل الاسر الفرعونية بآلاف السنين ، ويعتبر الناي آلة مصرية بحتة ، انتقلت من وادي النيل الى بقية الممالك القديمة التي تقدمت الميلاد . وذاع استعمالها وظلت منتشرة الى وقتنا هذا ، دون كثير من التغيير والتطوير »[٥٨٤] . ونحن نخالف الدكتور الحفني في هذا القول ونعقب عليه بما يلي : يرى الباحثون في تاريخ الموسيقى[٥٨٥] ان قسما من الآلات الموسيقية ينتقل من موطنه الأصلي الى أقطار اخرى . أما القسم الآخر الذي يعتمد على خامات الطبيعة ، فهو موجود لدى كافة الشعوب دون اقتباس او انتقال من قطر لآخر . ان آلات النفخ التي تعتمد على العظم او القصبة نجدها منذ العصور الحجرية في كثير من الأقطار في وقت واحد اذ ان الشعوب المختلفة تتوصل الى أشياء متشابهة في ظروف معينة دون ان يكون بينها سابق اتصال او احتكاك مباشر وهذا ولا شك ينفي قول الدكتور الحفني من ان الناي آلة مصرية بحتة انتقلت من وادي النيل الى بقية الممالك التي تقدمت الميلاد .

المزمار المزاوج

المطبج او المزمار المزاوج[٥٨٦] ويسميه البعض المزوج او المجوز . وقديما كانت تعرف هذه الآلة باسم (المقرونة) كما يذكر ذلك الامام كمال الدين أبي جعفر بن علي الشافعي المتوفى سنة ٧٤٨ هـ في كتابه (الامتاع بأحكام السماع) . أما الفارابي فقد عالجها تحت عنوان (المزمار المزاوج ومساوقة نغمه بنغم العود)[٥٨٧] .

ويعمل المطبج في الوقت الحاضر من قصبتين متساويتين في الطول ومفتوحة الطرفين وتربط الواحدة بالاخرى بواسطة خيط عند الرأسين ثم يغطى بعد ذلك بقطعة من القير . وفي رأس كل قصبة توجد (زمارة) صغيرة من القصب الرفيع ، نهايتها العليا مسدودة والنهاية السفلى التي تدخل في القصبة الكبيرة تكون مفتوحة . وتوضع في السطح العلوي للزمارة ، ريشة رقيقة تدخل في فم العازف أثناء العزف . وتحتوي كل قصبة من هذه الآلة على ستة ثقوب متقابلة في القصبتين . ونذكر على سبيل المثال قياس احدى هذه الآلات :

طول القصبة ٥ , ١٩ سم
قطر القصبة ١ سم
قطر الثقب ٦ , ٠ سم
طول الزمارة ٥ , ٤ سم
قطر الزمارة ٦ , ٠ سم

وتستعمل هذه الآلة حاليا في حفلات الزواج والختان وفي الرقص الشعبي خاصة الدبكة والچوبي . والمطبخ هو الآلة المفضلة عند الرعاة يعزفون عليها عند قيامهم برعي قطعان الغنم .

ان طبيعة المادة التي تصنع منها هذه الآلة وهي القصب حالت دون بقائها عدة قرون من الزمن الأمر الذي ادى الى عدم العثور في التنقيبات الأثرية على آلات أصلية قديمة من هذا النوع في العراق . لهذا فان معلوماتنا حولها تعتمد على القطع الأثرية التي تحمل مشاهد منقوشة برسوم لهذه الآلة والعزف عليها . في الوقت الحاضر نستطيع ان نقول على ضوء الآثار الموسيقية المعروفة المنشورة ان أقدم أثر عراقي قديم يرينا هـذه الآلة مسلة الملك السومري اورنامو الذي أسس سلالة اور الثالثة في سنة ٢٠٥٠ ق. م أي قبل (٤٠٣٠) سنة من الآن . ونشاهد هذه الآلة النفخية منقوشة على القسم الخلفي من مسلة اورنامو التي عثر عليها في اور[٥٨٨] ونقلت الى متحف جامعة بنسلفانيا / فيلادلفيا في امريكا . واستمر استعمال هذه الآلة في العصور اللاحقة مثل العصر البابلي القديم (١٩٥٠ ـ ١٥٣٠ ق. م) الذي أعقب العصر السومري الحديث (٢١٠٠ ـ ١٩٥٠ ق. م) حيث عثر في لارسا (سنكرة) على دمية طينية لقرد جالس القرفصاء وهو يعزف على المزمار المزاوج[٥٨٩] . وجاءتنا مشاهد لهذه الآلة عند الآشوريين منسالعصر الآشوري الحديث (٩١١ ـ ٦١٢ ق. م) حيث نراها في كسرة من الفخار المزجج عثر عليها في آشور[٥٩٠] وكذلك في منحوتة جدارية ترجع في تاريخها الى الملك آشور بانيبال (٦٦٨ ـ ٦٢٦ ق. م) عثر عليها في نينوى[٥٩١] . ومن العصر السلوقي (٣٢٢ ـ ١٣٥ ق. م) والعصر الفرثي (٢٤٧ ق. م ـ ٢٢٦ م) جاءتنا مجموعة كبيرة من دمى الطين من بابل[٥٩٢] والوركاء[٥٩٣] وغيرها من المدن والتلول[٥٩٤] .

هذا وان المطبخ الحالي يختلف عن المزمار المزاوج المنقوش في الآثار الموسيقية للعراق القديم فيما يخص الاتصال بين القصبتين ، حيث نشاهد في هذه الآثار العراقية ان الاتصال

بين القصبتين لهذه الآلة يقتصر على القسم العلوي والذي يضعهما العازف في فمه أثناء العزف . اما في الأسفل فان القصبتين تبتعدان الواحدة عن الاخرى بحيث تنشأ بينهما زاوية حادة . كما نشاهد في بعض المشاهد اختلاف طول القصبتين واماكن وضع اليدين ففي البعض تكون كلتا اليدين للعازفة على ارتفاع واحد من كلا القصبتين واحيانا على ارتفاع مختلف .

هذا وقد اطلق مجمع اللغة العربية على الفرع الأيمن من المزمار المزدوج كلمة (الريس) وهو : « أحد فرعي المزمار المثنى المؤلف من قصبتين متجاورتين . ويطلق على المهم منهما الذي يقوم بأداء اللحن . وهو الفرع الأيمن عادة » . أما الفرع الأيسر فقد اطلق عليه المجمع كلمة (السند ـ النوتي) وهو : « الفرع الآخر من المزمار ويقيم على صوت ثابت أثناء العزف وهو الأيسر عادة »[٥٩٥] .

ويرى شتاودر[٥٩٦] ان من الآلات الموسيقية المهمة لموسيقى بلاد ما بين النهرين ومصر واليونان هو المزمار المزاوج الذي ظهر لأول مرة في العراق في الألف الثاني قبل الميلاد وانتشر استعمال هذه الآلة بصورة خاصة في العصر البابلي القديم . كما يرى أيضا ان هذه الآلة انتقلت الى مصر عبر سوريا وفلسطين وظهرت في منتصف الألف الثاني قبل الميلاد[٥٩٧] أي بعد العصر البابلي القديم . أما انتقالها الى اليونان فكان حسب رأيه عبر آسيا الصغرى[٥٩٨] .

مصر :

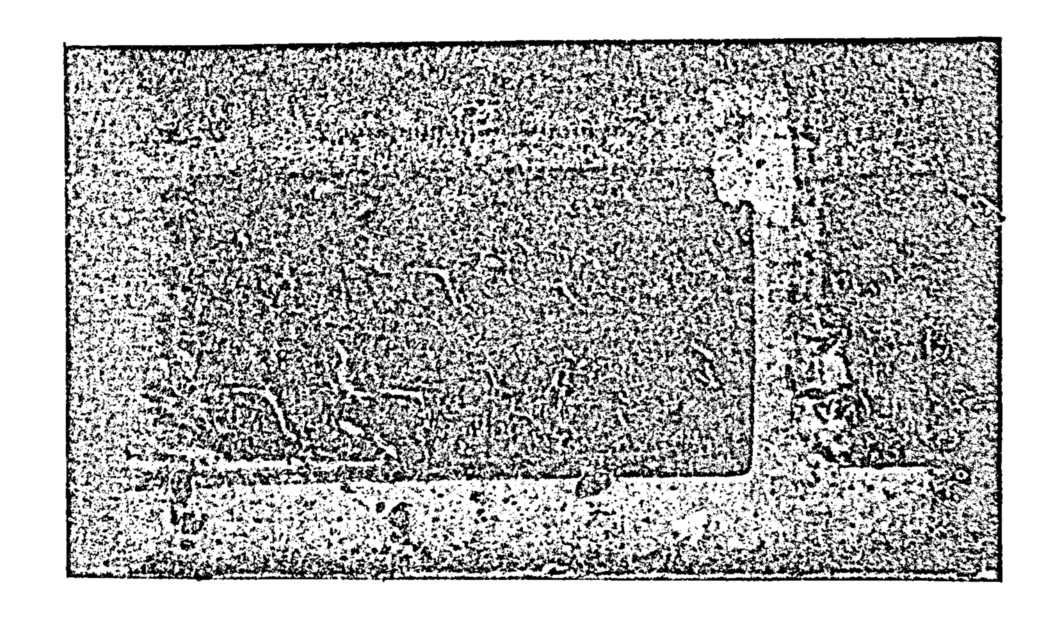
منذ عصر المملكة الحديثة (١٥٨٠ ـ ١٠٩٠ ق. م) بدأت حركة تبادل حضاري واسعة بين أقطار وشعوب منطقة شرق البحر الأبيض المتوسط ومصر وقد ظهر ذلك واضحا في مجال الموسيقى في مصر فيما بعد حيث نشاهد فيها الكثير من الموسيقيين والراقصين الأجانب بدلالة أسمائهم وأزيائهم كانت معهم آلاتهم الموسيقية التي أدخلوها معهم الى مصر وبالعكس . ويذكر هيكمان[٥٩٩] الآلات الموسيقية التي دخلت الى مصر في عصر المملكة الحديثة وهي الأشكال الجديدة للجنك (harp) والعود والكنارة والمزمار والبوق وأنواع الطبول ونوع غريب من المصفقات والكوسات (سيمبال) والتي استمرت في العصور اللاحقة .

سوريا وفلسطين :

ان آثار سوريا وفلسطين الخاصة بالمزمار المزاوج هي متأخرة من حيث الزمن بالنسبة لآثار العراق ، حيث ان أقدم أثر فيها لهذه الآلة النفخية يعود الى حوالي (١٣٢٠ - ١٢٠٠ ق. م) والآثار الاخرى تعود الى العصر الهلنستي (حوالي ٢٥٠ ق. م - القرن الثالث الميلادي)[٦٠٠] . وهناك آثار فينيقية من أواخر القرن التاسع قبل الميلاد عثر عليها في بلاد الاغريق نقشت عليها هذه الآلة[٦٠١] . ويرى شتاودر[٦٠٢] انتقال هذه الآلة من العراق الى سوريا وفلسطين قبل وصولها الى مصر .

تركيا :

تعود الآثار التركية الخاصة بهذه الآلة الى حوالي ٧٠٠ سنة قبل الميلاد . ومن المعروف عن المصادر الكلاسيكية[٦٠٣] ان هذه الآلة المعروفة في الاغريقية باسم (آولوس Aulos) وفي اللاتينية باسم (Tibia) قد انتقلت الى بلاد الاغريق والرومان من بلاد الفريجيين في آسيا الصغرى .



ختم اسطواني سومري عثر عليه في اور ويرجع تاريخه الى عصر سلالة اور الاولى (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق . م) . يشاهد في يمين المشهد المنقوش في الافريز الاسفل عازف على الناي وهو جالس تحت الشجرة في المتحف العراقي .



دمية فخاريه من العصر السلوقي (٣٢٣ ـ ١٤٠ق . م) تمثل ثنائي العود والناي المزدوج . المتحف العراقي .

الشعيبية

اسم هذه الآلة هو نسبة الى النبي شعيب[٦٠٤] . ويذكر الامام كمال الدين بن ثعلب بن جعفر بن علي الشافعي (المتوفى عام ٧٤٨ هـ) في كتابه (الامتاع باحكام السماع) وهو مخطوط محفوظ بدار الكتب المصرية برقم ٣٦٨ (تصوف)[٦٠٥] ما يلي : « . . . والرعاة يضربون بقصبة تسمى « المنجارة » وبقصبتين ملصوقتين يسمونها « المقرونة » واما قصبات متلاصقة فيقال لها « الشعيبية »)[٦٠٦] . وهناك اسم آخر لهذه الآلة في اللغة العربية وهو الجناح . وقد أورد الدكتور حسين علي محفوظ تعريفا لآلة الجناح ينطبق تماما على آلة الشعيبية جاء فيه : « الجناح - أنابيب رفيعة من القصب مسدودة من الجهة الواحدة ومفتوحة من الجهة الاخرى . وغالبا تكون خمس عشرة انبوبة . كل واحدة أقصر مما قبلها على نسبة الأعداد على النسق الطبيعي . أي اذا كان طول أقصرها ١ فيكون طول الثانية ٢ والثالثة ٣ فيجمعون هذه الأنابيب بالقرب من فوهاتها بين مسطرتين على التوالي الطولي أولا ويليها الأقصر منها ثم الأقصر . . الخ ، فيكون المجموع شكل مثلث قائم الزاوية أحد ساقيه الانبوب الأول والآخر مجموع فوهات الأنابيب المنضمة بعضها الى بعض بواسطة المسطرتين »[٦٠٧] . وتنسب الاساطير الاغريقية ابتكار هذه الآلة الى الاله هرمز ثم الى ابنه (پان) ومن هنا جاءت التسمية الأجنبية لها باسم پانز پايپ (Pan's pipe) .

وآلة الشعيبية هي الاخرى من الآلات الموسيقية التي كانت مستعملة في عصور ما قبل الاسلام في أقطار مختلفة . والواقع ان أقدم الآثار لهذه الآلة في العالم القديم هي الآثار الاغريقية التي تعود الى القرن السابع قبل الميلاد أي ما يعاصر العصر الآشوري الحديث . أما في بلاد الشرق فان ظهور هذه الآلة فيه قد جاء متأخرا . ففي العراق مثلا نرى ان أقدم الآثار المنقوشة بآلة الشعيبية تعود الى العصر السلوقي (٣٢٢ - ١٣٥ ق. م) والعصر الفرثي (٢٤٧ ق. م - ٢٢٦ م) وقد جاءت هذه الآثار من بابل[٦٠٨] والوركاء[٦٠٩] ولارسا[٦١٠] وسلوقيا[٦١١] والحضر[٦١٢] . وفي نفس العصر نشاهد هذه الآلة في مصر[٦١٣] وسوريا وفلسطين[٦١٤] .

والواقع ان أصل وموطن هذه الآلة لا يزال في الظلمات وغير معروف خاصة اذا ما علمنا ان آلة الشعيبية قد وردت في (الالياذة) باعتبارها آلة أجنبية[٦١٥] .



عازف في الآلة النفخية المعروفة باسم الشعبيبه نسبة الى النبي شعيب . هذه الدميه الفخارية موجودة في متحف اللوفر وعثر عليها في لارسا ويرجع تاريخها الى العصر السلوقي (٣٢٣ ـ ١٤٠ق .م) .

القرن

كانت هذه الآلة تعمل في الأصل من القرون المجففة لبعض الحيوانات مثل الثيران والمعزى ثم تثقب وعندئذ ينفخ عليها كآلة موسيقية[٦١٦] . وعملت فيما بعد من عاج الفيل او المعادن . ان التسميات المعروفة في اللغات الاوربية لآلة القرن هي مقتبسة وترجع في أصلها الى الكلمة العربية (قرن) . ففي الايطالية كورنو (corno) وفي الفرنسية كور (cor) وفي الانكليزية والألمانية هورن (Horn) . والواقع ان الكلمة العربية (قرن) ترجع في أصلها الى الكلمة الأكدية قرنو ، قرنوم (qarnum, qarnu) وتقابلها في اللغة السومرية كلمة سي (Si)[٦١٧] .

ومن الطريف ذكره هو ان أحد النصوص المسمارية السومرية من عصر ايسن ـ لارسا (= القسم الأول من العصر البابلي القديم حوالي ١٩٥٠ ـ ١٨٥٠ ق. م) يخبرنا عن تجوال المنادي في شوارع المدينة ونفخه في القرن معلنا ضياع ختم اسطواني يعود لأحد التجار[٦١٨] . ومن هذا النص المسماري نستنتج ان آلة القرن النفخية كانت تستخدم آنذاك كوسيلة من وسائل الاعلام الرسمية . هذا وقد جاء ذكر القرن ضمن آلات اوركسترا الملك نبوخذنصر الثاني (٦٠٤ ـ ٥٦٢ ق. م) التي ذكرتهـا التوراة (العهد القديم) حيث جاء فيها : « نبوخذنصر الملك صنع تمثالا من ذهب طوله ستون ذراعا وعرضه ستة أذرع ونصبه في بقعة دورا في ولاية بابل . ثم أرسل نبوخذنصر الملك ليجمع المرازبة والشحن والولاة والقضاة والخَزَنة والفقهاء والمفتين وكل حكام الولايات ليأتوا لتدشين التمثال الذي نصبه نبوخذنصر الملك . حينئذ اجتمع المرازبة والشحن والولاة والقضاة والخزنة والفقهاء والمفتون وكل حكام الولايات لتدشين التمثال الذي نصبه نبوخذنصر الملك ووقفوا أمام التمثال الذي نصبه نبوخذنصر ونادى مناد بشدة قد أُمِرتم أيها الشعوب والامم والألسنة عندما تسمعون صوت القرن والناي والعود والرباب والسنطير والمزمار وكل أنواع العزف ان تخروا وتسجدوا لتمثال الذهب الذي نصبه نبوخذنصر الملك ومن لا يخر ويسجد ففي تلك الساعة يلقى في وسط أتون نار متقدة . لأجل ذلك وقتما سمع كل الشعوب صوت القرن والناي والعود والرباب والسنطير وكل أنواع العزف خر كل الشعوب والامم والألسنة وسجدوا لتمثال الذهب الذي نصبه نبوخذنصر الملك . . . »[٦١٩] . علما بأن اسم آلة القرن الوارد في التوراة هو قرنا (karna) الذي يرجع

في أصله في الواقع الى الأكدية . واضافة الى هذه الاشارات في النصوص لآلة القرن ، نجد هذه الآلة قد رسمت في مشهد ملون في أحد جدران قصر ماري[٦٢٠] الذي يعود الى عصر حمورابي .

وهـذه الآلة النفخيـة تعود في أصلهـا الى المادة المتـوفرة في الـطبيعة وهي قـرون الحيـوانات ، لـذلك نـرى ان كافـة الأقوام والحضـارات المختلفة قـد استعملت قرون الحيوانات كـآلة للنفـخ حيث نجدهـا منقوشـة في آثار مصـر[٦٢١] وسوريـا وفلسطين[٦٢٢] وتركيا[٦٢٣] وبلا(الاغريق[٦٢٤] والرومان[٦٢٥] . وحول الجانب التـاريخي لآلة القـرن يقول سعيد عزت : « اخذت فكرة الكورنو بأنواعه عن فكرة (القرن) الذي كـان يستعمله العرب وغيرهم في الحضارات القديمة حيث كانوا ينفخون في قرون الحيوانات بعد تجفيفها وثقبها فتحدث صوتا رنانا بعيد المدى يسمعه بقية أفراد القبيلة او الحيوانات المتناثرة في المراعي ولا زالت القرون مستعملة بهذه الطريقة الى الآن في الشرق والغرب . . . »[٦٢٦] . أما الدكتور محمود أحمد الحفني فقد كتب يقول : « . . ثم انتقلت هذه الآلة الى المدنيات العربية ، وعن طريقها عرفتها اوربا في أوائل العصور الوسطى . وقد انتقلت الى اوربا محتفظة بمسميات مشتقة من اسمها العربي « القرن » حتى ولو كانت مصنوعة من مـادة اخرى كالخشب او المعدن . وعنيت بلاطات الملوك والامراء والحكام بهذه الآلات وكانوا يصنعونها من أغلى المواد وينقشون عليها صورا فنية للصيد والحرب . وقد أهدى هارون الرشيد (٧٨٦ ـ ٧٠٩ م) الى شارل الأكبر (٧٦٨ ـ ٨١٤ م) قيصـر المانيـا آلة ثمينـة مصنوعة من سن الفيل . وقد عثر على تلك الآلة في مخلفات فرقة القيصر الموسيقية بمدينة آخن ، وفي هذا ما يدل على ما كان لها من سمو المنزلة وعلو الشأن »[٦٢٧] . والواقع ان اوربا قد طورت هذه الآلة وادخلت عليها التحسينات وجعلت منها آلة تستخدم في الاوركسترا .

الصفارة

ان أحدث المكتشفات الأثرية لهذه الآلة النفخية هي التي عثر عليها في احدى غرف الطبقة الخامسة من تل يارم تبه[٦٢٨] والتي تعود الى عصر حسونة من أواخر العصر الحجري الحديث (٥٥٠٠ ق. م) وهذا الأثر عبارة عن قطعة فخارية تشبه في شكلها شكل (سيكار) التدخين تنتهي بهيئة رأس خروف وهناك بعض الثقوب المنتظمة على سطح هذه القطعة الأمر الذي يدل على استعمالها كآلة نفخية .

وفي تبه كورا[٦٢٩] بمحافظة نينوى عثر على بعض الصفارات العظمية التي تعود الى عصر العبيد (٤٥٠٠ ق. م) . وتحتوي هذه العظام أيضا على بضعة ثقوب عملها الانسان القديم لاخراج الصوت واستعمالها كآلة نفخية . وفي الوركاء[٦٣٠] وبورسبا (برس نمرود حاليا)[٦٣١] عثر على كسر فخارية للصافرات . واستمر استعمال الصافرات الفخارية في العصور التاريخية[٦٣٢] مع حدوث تغيير كبير في شكلها حيث أصبحت بشكل الطير او أشكال اخرى في العصر البابلي القديم واستمرت بنفس الشكل والمادة في العصور الاسلامية حيث عثر في مدينة واسط وغيرها من المدن على مجموعة كبيرة من الصافرات الفخارية المعمولة بشكل الطير وتحتوي على بعض الثقوب حتى وصلت الينا في الوقت الحاضر مع فارق واحد هو اختلاف المادة حيث ان الصفارات القديمة كانت مصنوعة من الفخار أما الصفارات الجديثة فتصنع غالبيتها من اللدائن الصناعية (پلاستك) او مادة الا[illegible] [illegible] الصفارة هي عبارة عن لعبة للصغار والأطفال وتكون عادة بشكل عصفور او [illegible] ويوجد في ذنب الطائر مصفار ينفخ فيه كما تحتوي بعض الصفارات على [illegible] ثلاثة ثقوب توضع عليها الأصابع لاخراج نغمات مختلفة . وهكذا تثبت استمرارية وأصالة وقدم هذه الآلة من آلات الأ[illegible] الموسيقية في العراق عبر عصوره القديمة المختلفة ولغاية الوقت الحاضر .

الزورنة :

الزورنة كلمة تركية تقابلها في العربية كلمة (مزمار) وفي الفارسية (سرناي) وهي نفس الآلة التي تعرف في نواحي مصر باسم (المزمار البلدي) . والزورنة من آلات النفخ الخشبية ذات اللسانين وتتكون من قطعة خشبية مجوفة ذات شكل اسطواني ونهاية مخروطية الشكل او ما يشبه الجرس . وفي الطرف الآخر من الآلة يوجد الجزء الذي يوضع في داخل الفم أثناء العزف .

ان الآثار التي اكتشفت في الحضر[٦٣٣] قبل بضع سنوات والمعروضة في المتحف العراقي قد أثبتت وجود الزورنة في العراق في عصور ما قبل الاسلام حيث ان آثار الحضر الخاصة بهذه الآلة تعود في زمنها الى سنة ١٦٠ ميلادية واستمر استعمال هذه الآلة في العصور الاسلامية[٦٣٤] وانتشرت انتشارا واسعا حتى وصلت هذه الآلة الى اوربا في العصور الوسطى وأصبحت فيها الآلة التي تطورت منها آلة (الاوبوا) المستعملة في الاوركسترا .

الزورنة :

الزورنة كلمة تركية تقابلها في العربية كلمة (مزمار) وفي الفارسية (سرناي) وهي نفس الآلة التي تعرف في نواحي مصر باسم (المزمار البلدي) . والزورنة من آلات النفخ الخشبية ذات اللسانين وتتكون من قطعة خشبية مجوفة ذات شكل اسطواني ونهاية مخروطية الشكل او ما يشبه الجرس . وفي الطرف الآخر من الآلة يوجد الجزء الذي يوضع في داخل الفم أثناء العزف .

ان الآثار التي اكتشفت في الحضر[٦٣٣] قبل بضع سنوات والمعروضة في المتحف العراقي قد أثبتت وجود الزورنة في العراق في عصور ما قبل الاسلام حيث ان آثار الحضر الخاصة بهذه الآلة تعود في زمنها الى سنة ١٦٠ ميلادية واستمر استعمال هذه الآلة في العصور الاسلامية[٦٣٤] وانتشرت انتشارا واسعا حتى وصلت هذه الآلة الى اوربا في العصور الوسطى وأصبحت فيها الآلة التي تطورت منها آلة (الاوبوا) المستعملة في الاوركسترا .

الآلات النحاسية

البوق

البوق او النفير من آلات النفخ النحاسية ويعرف في اللغة الانكليزية باسم (Trumpet) وبالألمانية (Trumpete) وفي الايطالية باسم ترومبا (Tromba) .

ان أقدم استعمال لآلة البوق في العراق القديم كان عند السومريين قبل ما يزيد على (٤٥٥٠) سنة من الآن ، حيث نشاهدها منحوتة على كسرة مسلة حجرية عثر عليها في خفاجي[٦٣٥] بمنطقة ديالى وهي تعود الى عصر فجر السلالات الثاني .

وظل البوق مستعملاً في العراق بعد السومريين حيث نجده منقوشا في المنحوتات الآشورية التي عثر عليها في نينوى[٦٣٦] وهي ترجع في زمنها لعهد الملك الآشوري سنحاريب (٧٠٤ ـ ٦٨١ ق. م) حيث نشاهد فيها عملية نقل الثور المجنح وقد وقف على الكتلة الحجرية التي تمثل الثور المجنح ، اربعة أشخاص يشرفون على عملية النقل ويعطون الأوامر والتعليمات ومعهم يقف شخص ينفخ في بوق طويل .

مصر :

ان الآثار المصرية الخاصة بآلة البوق متأخرة من حيث الزمن بالنسبة لآثار العراق حيث ان أقدم أثر مصري لهذه الآلة يعود لزمن الفرعون تحوتمس الرابع (١٤٢٥ ـ ١٤٠٥ ق. م) من فراعنة الأسرة الثامنة عشرة . وهذا الأثر عبارة عن رسم جداري في أحد القبور حيث نقش نافخ البوق يتقدم المحاربين[٦٣٧] . هذا وبالاضافة الى المشاهد المنقوشة لهذه الآلة في الآثار المصرية[٦٣٨] فقد عثر على أبواق أصلية مصنوعة من الذهب ومن الفضة في قبر الفرعون المشهور توت عنخ آمون (١٣٥٨ ـ ١٣٤٩ ق. م) من فراعنة الاسرة الثامنة عشرة[٦٣٩] . ومن الجدير بالذكر ان أحد الجنود الموسيقيين المصريين قد قام في سنة ١٩٣٩ بالعزف على هذه الأبواق القديمة من دار الاذاعة المصرية[٦٤٠] . ويذكر هيكمان[٦٤١] امكانية اخراج صوتين فقط من هذه الآلة ، لهذا فهو يرى من الناحية الموسيقية الحديثة عدم استعمال هذه الآلة في الموسيقى . ويستطرد هيكمان قائلا ان البوق المصري كان عبارة عن آلة تستخدم لاعطاء الاشارات وان النافخ كان يوصف بأنه الشخص الذي يتكلم بواسطة

البوق أي انه ينقل أوامر الفرعون او القائد بواسطة هذه الآلة . وكان رجال البوق يعملون في الجيش او في البلاط الملكي(٦٤٢) ويساهمون أيضا في المناسبات الدينية . ويرى هيكمان(٦٤٣) ان من الآلات الموسيقية المصرية التي اقتبستها آسيا هي آلة البوق . ونفس الرأي نجده عند شتاودر(٦٤٤) علذي يقول بما ان ظهور البوق قد جاء متأخرا في العراق عند الآشوريين وهو يشبه البوق المصري لذا فانه يرى ان العراق قد اقتبس هذه الآلة من مصر . ان الآثار تثبت العكس حيث ان هذه الآلة كانت عند السومريين قبل وجودها عند المصريين بحوالي ألف ومائتي سنة .

سوريا وفلسطين :

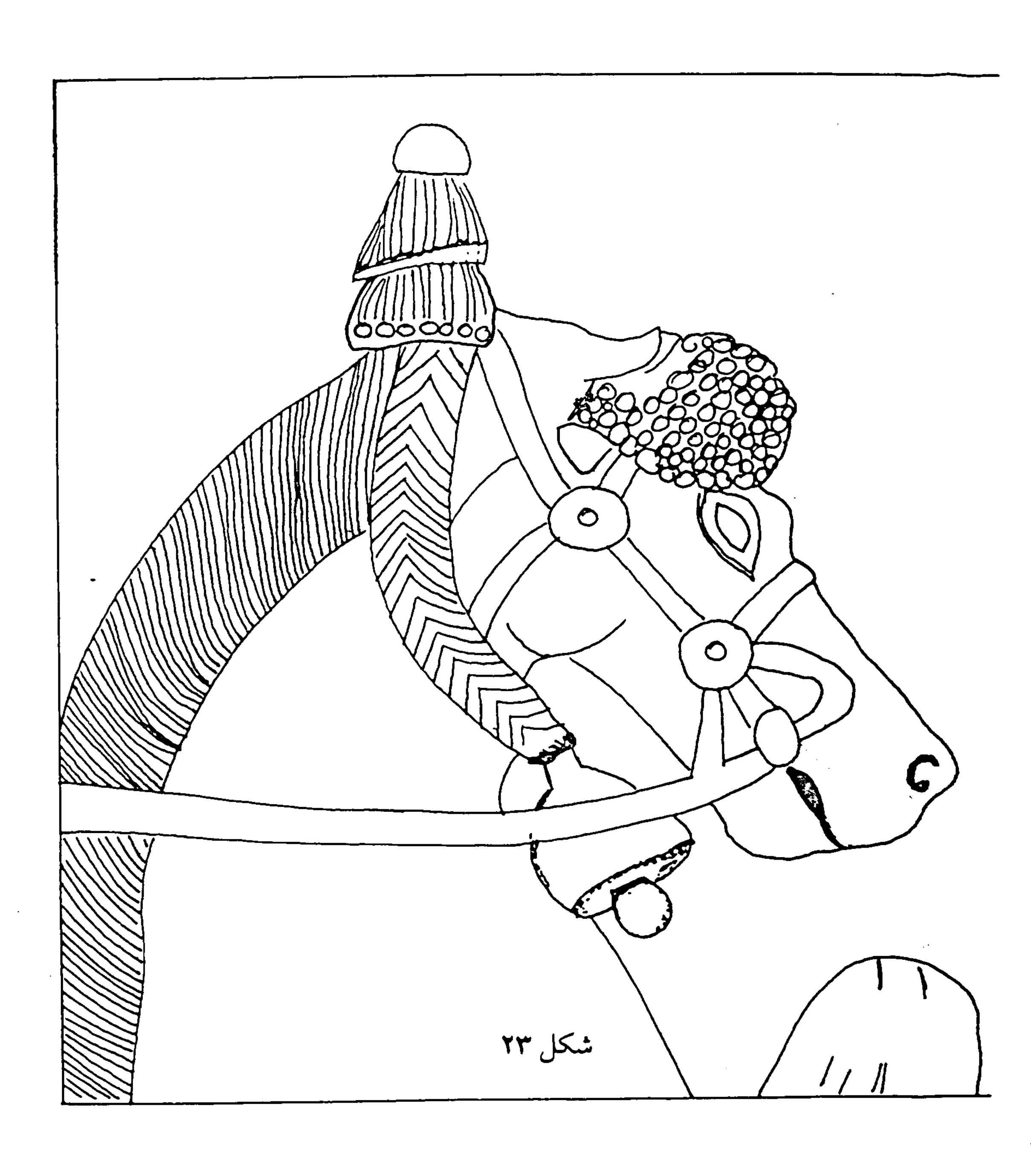
ان الآثار السورية والفلسطينية الخاصة بهذه الآلة تعود الى أزمنة متأخرة وهي العصر الهلنستي وما بعده حيث عثر في بعض القبور(٦٤٥) على رسوم جدارية تعود الى حوالي ٢٠٠ ق. م وفيها بعض الأشخاص الذين ينفخون في البوق . كما توجد مجموعة من النقود الفضية(٦٤٦) تعود الى سنة ١٣٢ ـ ١٣٥ م وقد نقشت عليها آلة البوق .

تركيا :

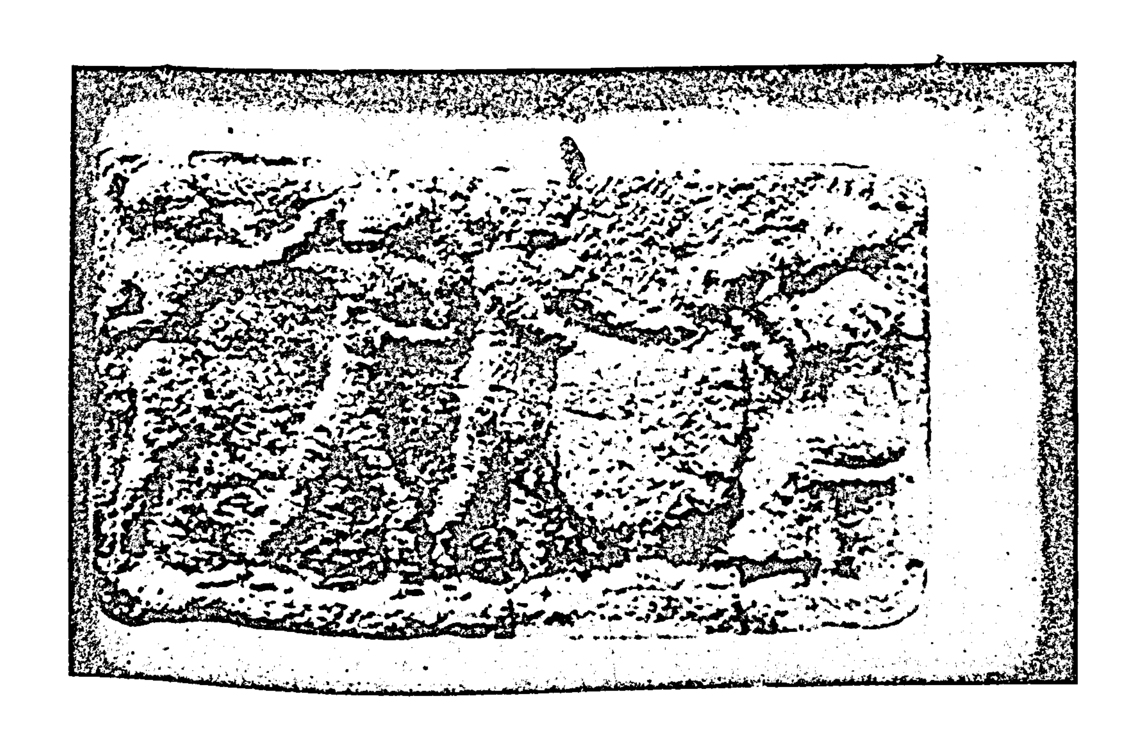
عثر في بعض المواقع في آسيا الصغرى على آثار لهذه الآلة النفخية ومنها تمثال صغير من البرونز محفوظ في المتحف البريطاني ويعود الى حوالي ١٨٠٠ ق. م اي قبل زمن الآثار المصرية . وهذا التمثال يمثل شخصا ينفخ في البوق وقد أمسكه بيده اليسرى(٦٤٧) . وهناك تمثال برونزي آخر لشخص ينفخ في البوق وهو موجود في المتحف البريطاني أيضا(٤٨) .

اوربا :

لقد اقتبست اوربا من الشرق العربي آلة البوق مع بقية آلات الموسيقى العسكرية عن طريق الحروب الصليبية في العصور الوسطى . والواقع ان اوربا قد قامت بتطوير هذه الآلة وتحسينها حتى أصبحت تستخدم في الاوركسترا .



شكل ٢٣



ختم اسطواني سومري (٢٥٠٠ ـ ٢٣٥٠ ق . م) عثر عليه في اور . يمثل المشهد المنقوش في الاسفل عازف على المضارب الرنانة تقابله مغنية تصفق بكلتا اليدين ويقف خلفها باتجاه معاكس عازف آخر على المضارب الرنانة ويتقدمه رجل جالس يعزف على الكناره (القيثارة) وقد وضع صندوقها الصوتي بهيئة الثور .

انجازات العراق القديم في الآلات الموسيقية

أثبتت الدراسات المقارنة للآثار الموسيقية التي خلفتها أقوام الحضارات المختلفة في العالم القديم ، ان سكان العراق القدامى قد قاموا قبل غيرهم من شعوب العالم بابتكار الكثير من الآلات الوترية والآلات الايقاعية الجلدية والآلات المصوتة بذاتها والآلات الهوائية ونذكر منها العود والكنارة والجنك الزاوي والتمپاني والطبلة والدف والطبل الكبير والكونكاز والكوسات (سيمبال) وبعض الانواع من الخرخاشات مثل (المراكاس) والصفارات بشكل الطير والأجراس والمزمار المزدوج . وللوقوف على هذا الرأي نحيل القارىء الكريم الى الشرح المفصل الذي قدمناه لكل آلة موسيقية على حدة مبتدئين بأقدم وأول أثر يثبت استعمالها في العراق ثم معالجة نفس الآلة في الأقطار المجاورة والبعيدة وذلك لكي يقف القارىء على نتائج الدراسة المقارنة لتاريخ الآلات الموسيقية على ضوء الشواهد الأثرية المختلفة من العراق وغيره من الأقطار ولتتبين انجازات العراق القديم في هذا المجال .

والواقع ان دور العراق القديم لم يقتصر على احراز قصب السبق في ابتكار الكثير من الآلات الموسيقية المختلفة ، بل ان ذلك قد تعدى الى تطوير وادخال تحسينات فنية تقنية على الآلات الوترية ، ظلت تلازمها حتى يومنا هذا في الشرق والغرب لأهميتها الموسيقية . وهذه التحسينات المهمة جدا من الناحية الموسيقية هي كما يلي :

الملاوي :

الملاوي او المفاتيح هي قطع صغيرة من الخشب تثقب بالقرب من نهايتها لمرور الوتر وهي موجودة في كافة الآلات الوترية الشرقية والغربية .

في عام ١٩٦١ تم خلال التنقيب عن الآثار في المدينة المشهورة نفر (Nippur) الواقعة قرب قضاء عفك بمحافظة القادسية ، تم العثور على لوح مربع الشكل تقريبا يحمل مشاهد مختلفة منحوتة بالنحت البارز وهو يرجع في تاريخه الى دور الانتقال من عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ ـ ٢٥٠٠ ق. م) الى عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ ـ ٢٣٥٠ ق. م) أي قبل (٤٥٠٠) سنة من الآن . وهذا الأثر معروض في القاعة السومرية من

المتحف العراقي . والذي يهمنا هنا من هذا الأثر السومري هو المشهد المنحوت بالنحت البارز في الافريز العلوي والذي يمثل مجلس شراب خاص يضم الملك وزوجته ومعهما شخصان يشرفان على خدمتهما . وفي مجلس الشراب هذا نشاهد عازفة واقفة وهي تعزف على الآلة الوترية المعروفة باسم كنارة (لاير) بدون استعمال الريشة (المضراب الصغير) . صنع الصندوق الصوتي لهذه الآلة بشكل البقرة وعملت للصندوق الأرجل الأمامية والخلفية . ويخرج من الصندوق الصوتي الى الأعلى ساقان جانبيان متوازيان يتصلان في الأعلى بحامل الأوتار الموازي للصندوق الصوتي وقد شدت عليه في الأعلى أوتار هذه الآلة البالغ عددها ثمانية أوتار . أما النهايات السفلى للأوتار فقد ربطت في ظهر الحيوان اي الحافة العليا من الصندوق الصوتي وانطلاقا من القيثارات الأصلية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور نستطيع ان نقول ان نحات هذه القطعة لم يكن صائبا وموفقا في نقش الآلة الموسيقية بصورة واقعية دقيقة على غرار فنانينا التشكيليين في الوقت الحاضر . والنقاط التي لم يوفق فيها هي انه جعل الساقين الجانبيين للصندوق الصوتي متساويين في الطول ومتوازيين خلافا للالات الاصلية كما انه جعل حامل الاوتار العلوي موازيا للصندوق الصوتي وجعل الأوتار متوازية ومنتشرة على جميع الفراغ الكائن بين الساقين الجانبيين خلافا للقيثارات الأصلية حيث تتجمع الأوتار في النصف الخلفي من الآلة بشكل غير متواز ومتباين في الطول بسبب ميلان حامل الأوتار العلوي الناجم عن اختلاف طول الساقين الجانبيين اللذين يحملانه[٦٤٩] .

المهم جداً في هذا الأثر السومري هو ما يشاهد من قطع صغيرة متوازية وبشكل مائل ومتصلة في أعلى حامل الأوتار العلوي الذي تنزل منه الأوتار الى الأسفل حيث تتصل بالصندوق الصوتي . وهذه القطع الصغيرة الموجودة في الأعلى هي في الواقع الملاوي (= المفاتيح) التي يستعملها العازف لرفع او تخفيض درجة الصوت وبالتالي لنصب او تسوية الآلة الوترية . هذا الأثر السومري من نفر له أهميته الخاصة في التاريخ العام للموسيقى في العالم لأنه أول وأقدم شاهد أثري في العالم يرينا ويثبت استعمال الملاوي في الآلة الوترية قبل أربعة آلاف وخمسمائة سنة من الآن . ولا تقتصر معلوماتنا حول الملاوي (المفاتيح) في العراق القديم على هذا الأثر فقط بل عثر في المقبرة الملكية في اور على قيثارة أصلية هي القيثارة الفضية[٦٥٠] الموجودة في المتحف البريطاني مع الملاوي الفضية المتصلة بحامل الأوتار العلوي والبالغ عددها أحد عشر مفتاحا . وعثر في نفس المقبرة على ملاوي

فضية وذهبية تعود لآلات وترية اخرى[٦٥١] .

ان ابتكار الملاوي (المفاتيح) للآلة الوترية هو انجاز موسيقي كبير قدمته حضارة العراق للعالم قبل أربعة آلاف وخمسمائة سنة من الآن . ومن العراق انتقلت الملاوي فيما بعد الى الأقوام الاخرى في العالم القديم والحديث حيث نشاهدها في يومنا هذا في الآلات الوترية الغربية والشرقية .

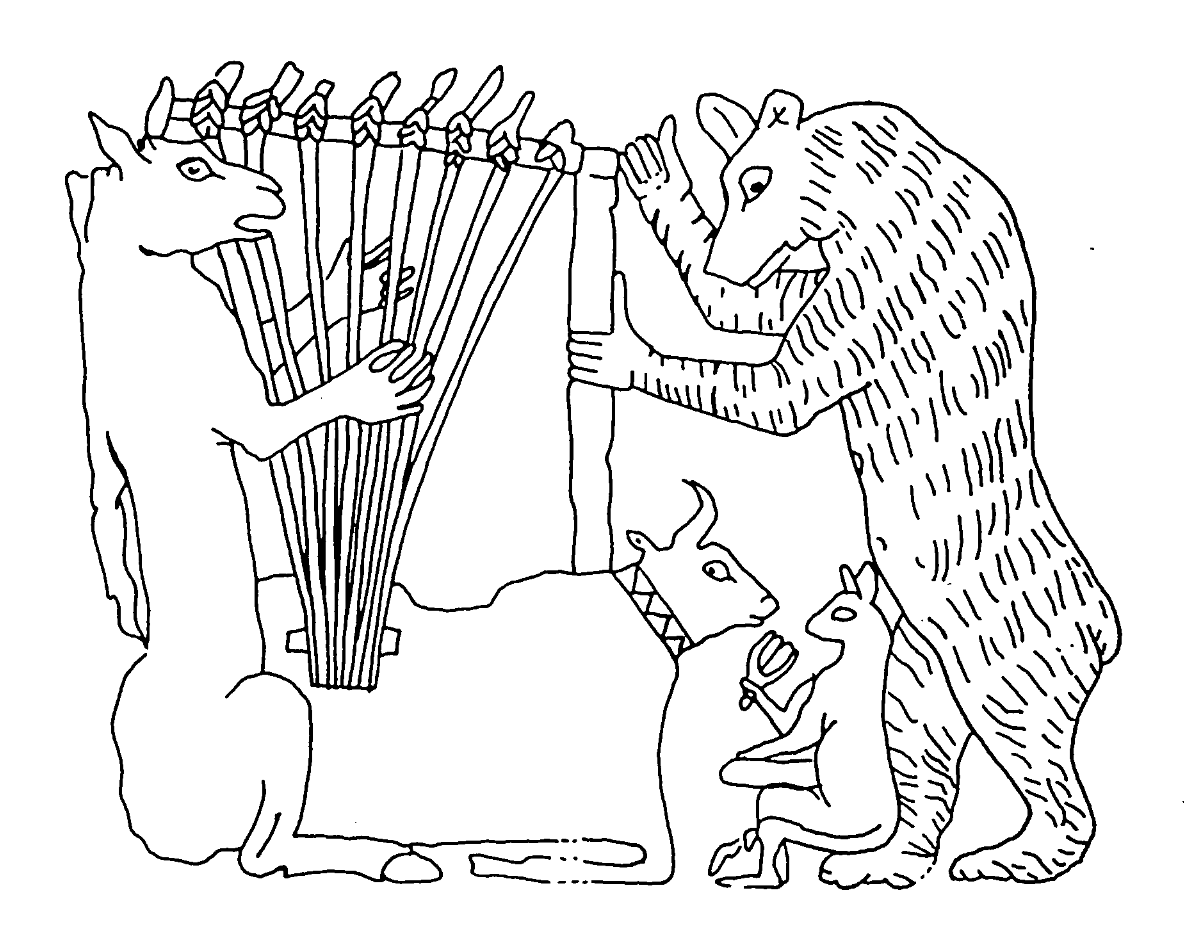
الفرس /الجسر :

والفرس حسب التعريف الذي وضعه مجمع اللغة العربية ، هي خشبة مستعرضة على الصدر، ترتكز عليها الأوتار بعد خروجها من المشط[٦٥٢] . وفائدة هذه القطعة الصغيرة (الفرس/الجسر) هي ابعاد الأوتار عن سطح الصندوق الصوتي ورفعها عنه وبذلك تحول دون ارتطام الريشة (المضراب) بالخشب أثناء العزف وهذا ولا شك له تأثير على طبيعة وصفاء الصوت المنبعث من الآلة كما تحول دون تخديش واضرار وجه الصندوق الصوتي .

في الأثر السابق الذي عثر عليه في نفر لاحظنا ان النهايات السفلى للأوتار النازلة من حامل الأوتار العلوي تثبت في الحاشية العليا من الصندوق الصوتي . وفي هذه الحالة يكون العزف على الأوتار خارج الصندوق الصوتي ودون ان ترتطم ريشة او أصابع العازف به . ويعد ما يزيد على الخمسين سنة من زمن أثر نفر حدث تطور وتغيير جوهري في مكان تثبيت النهايات السفلى للأوتار . وهذه الطريقة الجديدب نشاهدها في الآثار الموسيقية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور حيث نجد فيها ان تثبيت وشد النهايات السفلى للأوتار أصبح يتم اما في سطح الصندوق الصوتي او في حافته السفلى . هذه الطريقة الجديدة في مكان تثبيت النهايات السفلى للأوتار أدت ولا شك الى ملامسة الأوتار لسطح الصندوق الصوتي وبالتالي الى عدم عدم نقاوة وصفاء الأصوات المنبعثة من العزف في مثل هذه الحالة . هذه المشكلة قادت السومريين الى حلها والتغلب عليها بابتكارهم هذا الجزء الصغير الذي اصطلح الموسيقيون على تسميته بالفرس او الجسر وذلك لرفع الأوتار عن وجه الصندوق الصوتي . وبهذا تمكن السومريون من الحيلولة دون ارتطام أصابع او ريشة (مضراب) العازف بالصندوق الصوتي الأمر الذي أدى في نفس الوقت الى ظهور الصوت نظيفا سليما صافيا وحال دون الحاق الضرر بوجه الصندوق الصوتي وكسره .

ان أقدم وأول أثر يرينا وجود الفرس/الجسر في الالة الوترية هو أثر سومري من أوائل عصر فجر السلالات الثالث أي قبل ما يزيد على أربعة آلاف وأربعمائة سنة من الآن . عثر على هذا الأثر في المقبرة الملكية في اور[٦٠٣] وهو عبارة عن قطعة مطعمة كانت في الأصل مثبتة على الجانب الأمامي للصندوق الصوتي تحت رأس الثور لقيثارة عثر على أجزاء قليلة منها في اور . يمثل المشهد المنقوش بالتطعيم على هذه القطعة والمقسم الى أربعة أقسام او أفاريز الواحد فوق الآخر ، مواضيع دينية . والذي يهمنا هو الافريز الثاني من الأسفل حيث نشاهد عزفا على الآلات الموسيقية من قبل الحيوانات (شكل ٢٤) . فهناك حمار يعزف على كنارة كبيرة مستقرة على الأرض وصندوقها الصوتي قد عمل بشكل ثور ضم أرجله الأمامية والخلفية الى الداخل . وفي وسط الحافة العليا تقريبا تقعر صغير على غرار ما في القيثارة الذهبية للدلالة على ظهر الحيوان . ونشاهد في رسم هـذه الآلة الملاوي العائدة لها وكيفية اتصالها بالأوتار المشدودة على حامل الأوتار العلوي . ونلاحظ ان الأوتار الثمانية لهذه القيثارة تتجمع في شق صغير في القسم الخلفي من الصندوق الصوتي وفوق هذا الشق الذي انتهت عنده النهايات السفلى للأوتار توجد قطعة مستطيلة برزت نهايتها اليمنى واليسرى عن الوتـر الأمامي والخلفي . هـذه القطعـة الصغيـرة المستطيلة هي ما اصطلح الموسيقيون على تسميته باسم (الفرس/الجسر) ، والتي ترتكز عليها الأوتار بعد خروجها من المشط وتبعدها عن وجه الصندوق الصوتي .

وهذا الأثر من اور يثبت ان السومريين قد ابتكروا ما يسمى بالفرس او الجسر قبل ما يزيد على أربعة آلاف وأربعمائة سنة من الآن وانهم قد سبقوا شعوب العالم الاخرى في هذا الابتكار المهم في الموسيقى ومنهم انتقل الى الأقوام والأقطار الاخرى التي اقتبسته من العـراق وظل مـلازما لـلآلة الـوتريـة حتى وصـل الى يـومنـا الحـاضـر حيث نشـاهـد الفرس/الجسر) في كافة الآلات الوترية الشرقية والغربية في أنحاء العالم المختلفة .



شكل ٢٤

الفتحات الصوتية :

والانجاز الفني الآخر الذي قدمه السومريون للعالم في مجال الآلات الوترية هو ابتكارهم الفتحات الصوتية التي تعمل في وجه الصندوق الصوتي للآلة الوترية والتي اصطلح الموسيقيون على تسميتها باسم (الشمسية)[٦٠٤] او (الطرة) في اللهجة الدارجة في العراق . وفائدة وجود هذه الفتحات في الصندوق الصوتي للآلة الوتريب هي تقوية وزيادة رنين الصندوق الصوتي .

ان أول وأقدم أثر يرينا وجود الفتحة الصوتية في الآلة الوترية هو الأثر السومري المعروف باسم (راية اور) والذي يرجع في تاريخه الى أوائل عصر سلالة اور الاولى حوالي ٢٤٥٠ قبل الميلاد اي قبل ما يزيد على أربعة آلاف وأربعمائة سنة من الآن . عثر على هذا الأثر في المقبرة الملكية في اور[٦٠٥] وهو معروض في المتحف البريطاني . ومن جملة ما نقش على هذا الأثر السومري بطريقة التطعيم بقطع صغيرة من الأحجار المختلفة اللون والمادة ، هو العزف على الكنارة في حفل شرب علملك نخب انتصاره على الأعداء وسماعه مع علية القوم أنغام النصر والفرح التي تقدمها مغنية سومرية بمصاحبة عازف الكنارة . لقد نقشت الآلة في هذا الوتر على غرار القيثارة الذهبية الأصلية المعروضة في المتحف العراقي حيث صنع صندوقها الصوتي بهيئة الثور . ويشاهد بوضوح وجود الملاوي (المفاتيح) في النصف الخلفي من أعلى حامل الأوتار العلوي على غرار القيثارة الفضية الموجودة في المتحف البريطاني والتي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور ايضا . وتنتهي النهايات السفلى لأوتار هذه القيثارة البالغ عددها أحد عشر وترا في فتحة تقع في منتصف الصندوق الصوتي للآلة تقريبا . وفي أعلى مقدمة هذه الفتحة التي دخلت فيها الأوتار للتثبيت توجد فتحة صغيرة مثلثة الشكل وهي في الواقع الفتحة التي تقوم بتقوية الصوت وزيادة رنين الصندوق الصوتي . وبمرور الزمن تغير شكل وحجم وعدد الفتحات الصوتية حتى وصلت الى ما هي عليه في الآلات الوترية المختلفة المستعملة في الوقت الحاضر في الشرق والغرب إلا ان البداية وابتكار الفتحة الصوتية في الآلة الوترية ترجع الى السومريين قبل أربعة آلاف واربعمائة سنة من الآن .

الدساتين :

الدساتين حسب تعريف الأرموي[٦٠٦] لها « هي علامات توضع على سواعد الآلات ذوات الأوتار ليستدل بها على مخارج نغم معلومة في أماكن مخصوصة ليستعان بها على التأليف الملائم » . والدساتين مفردها دستان وهي كلمة فارسية معربة يستخدمها الموسيقيون والكتاب العرب قديما وحديثا .

الواقع ان الكلمة العربية عتب (بفتح العين والتاء) هي المقابل للكلمة الفارسية الدساتين . وقد وردت كلمة (عتب) في الشعر الجاهلي عند الأعشى[٦٠٧] الذي قال :

وثني الكف على ذي عتب
يصل الصوت بذي زير أبح

ووردت كلمة (عتب) في العصر العباسي عند ابي الهندي[٦٠٨] الذي قال في شعره :

اذا سوت الزيرين والمثلث الذي
على دون بيت البم والبم يضرب
رأيت ليمناها على البم سرعة
وتحسب يسراها على العتب تحسب
ومزمار اخرى حين ينفخ يعتلي
جوابا لقرع العود والعود يصخب

كما نجد كلمة (عتب) في قواميس اللغة العربية[٦٠٩] . هذا واذا ما استعمل العرب الكلمة الفارسية (دساتين) فليس معنى هذا ان اللغة العربية ليست فيها كلمة تدل على نفس المعنى الذي تدل عليه الكلمة الفارسية . والأمثلة التي ذكرناها هي خير دليل على صحة هذا الكلام .

متى ظهرت الدساتين لأول مرة وأين هو موطن ابتكارها ؟ هذا ما نجيب عليه في الشرح الآتي : كان المعروف حتى وقت قريب ان الآثار العراقية الخاصة بالعود القديم في عصور ما قبل الاسلام خالية مما يشير الى وجود الدساتين في العود العراقي بعكس العود المصري حيث تشاهد فيه الدساتين منذ عصر المملكة الحديثة[٦١٠] وقبل فترة قصيرة تمكنت من اثبات وجود الدساتين في العود العراقي القديم قبل مصر واثبت كذلك ان مصر قد اقتبست الدساتين من العراق القديم في العصر الكشي الذي أعقب عصر سلالة

حمورابي[٦٦١] . والأثر العراقي الخاص بدساتين العود سبق وان عثر عليه في تل أسمر بمنطقة ديالى ونشر في المقالات والكتب الأجنبية[٦٦٢] منذ سنة ١٩٣١ والتي أرخته في العصر البابلي القديم . أما انا فقد أرخته في العصر الكشي الذي أعقب العصر البابلي القديم[٦٦٣] . ان حصولي على صورة حديثة جدا لهذا الأثر من متحف اللوفر مؤخرا ونشرها في كتابي الصادر باللغة الألمانية[٦٦٤] قد أثبت بوضوح وجود الدساتين في العود العراقي القديم - اما بالنسبة لمصر فقد سبق عند معالجتنا لموضوع العود ، ان ذكرنا ما أجمع عليه الباحثون الأجانب من ان مصر قد اقتبست العود وأشرنا الى العلاقات الدبلوماسية القوية وتبادل الهدايا وزواج الأميرات بين فراعنة مصر وملوك العصر الكشي في العراق حيث تم اقتباس مصر للعود في هذا العصر وان الاقتباس قد شمل طريقة مسك الآلة عند العزف والدساتين التي احتوت عليها وشكل الآلة كذلك .

ان وجود الدساتين في العود المصري القديم وقبله في العود العراقي القديم هو حقيقة ملموسة سبقت ظهور الفرس على مسرح التاريخ والسياسة بما يزيد على خمسمائة سنة . اذ من الثابت تاريخيا ان مجيء الفرس الى ايران كان في مطلع الألف الأول قبل الميلاد[٦٦٥] لهذا لا يمكن ان تكون الدساتين ابتكارا فارسيا بل هي ابتكار بابلي ومن العراق انتقلت الدساتين (= العتب) الى عيدان الأقطار المختلفة عبر عصور ما قبل الاسلام واستمرت في العصور الاسلامية ووصلت الى اوربا وحتى الوقت الحاضر حيث نشاهدها في الكيتار والماندولين والبانجو والبلالايكا والطنبور (الساز) والبزق والعود الاوربي .

وهكذا تثبت لنا الشواهد الأثرية ان العراق القديم قد سبق الأقطار الاخرى في ابتكار هذه الأجزاء المهمة من الآلة الوترية وهي الملاوي (المفاتيح) والفتحات الصوتية (الشمسية ، الطرة) والفرس/الجسر والدساتين (العَتَب) . ومن العراق انتقلت هذه الانجازات الموسيقية المهمة وانتشرت انتشارا واسعا وظلت ملازمة للآلات الوترية حتى يومنا هذا في الشرق والغرب .

التأثير الموسيقي للعراق القديم على الأقطار الاخرى

ان البحوث والدراسات المقارنة لآثار العراق الموسيقية وآثار الأقطار الاخرى والتي أتينا عليها في الأقسام الماضية من هذا الكتاب ، قد اثبتت وجود تأثير موسيقي للعراق القديم على الكثير من الأقطار القريبة والبعيدة لا يزال واضحا وملموسا حتى يومنا هذا .

هذا التأثير الموسيقي قد تجلى في النواحي التالية :

١ ـ الآلات الموسيقية .

٢ ـ أجزاء مهمة من الآلات الوترية مثل الملاوي (المفاتيح) والفتحات الصوتية (الشمسية او الطرة) والفرس/الجسر والدساتين (العتب) .

٣ ـ المصطلحات الموسيقية .

٤ ـ الطقوس الموسيقية .

هذا وحيث اننا قد عالجنا موضوع الفقرتين (١) و(٢) في مكان آخر من هذا الكتاب (الآلات الموسيقية . انجازات العراق القديم في الآلات الموسيقية) ، لذا فاننا سوف نعالج موضوع الفقرتين (٣) و(٤) على التوالي .

خلال التنقيبات الفرنسية التي جرت ما بين ١٩٥٠ و١٩٥٥ في اوغاريت (راس شمره) بالقرب من ميناء اللاذقية في سوريا ، تم العثور على كسرة صغيرة تعود لرقيم طيني مكتوب بالخط المسماري وباللغة الحورية ، يرجع زمنه الى حوالي (١٤٠٠ ق. م) . يحتوي هذا اللوح الطيني على نص لاغنية مع تدوين موسيقي هو تعليمات للعزف/للغناء[٦٦٦] . ومنذ ان نشر الباحث الفرنسي لاروش[٦٦٧] نص هذه الاغنية في سنة ١٩٦٨ والباحثون الأجانب[٦٦٨] مهتمون بدراسة هذه الأغنية من الناحية اللغوية والموسيقية . ان التدوين الموسيقي الوارد مع نص هذه الاغنية الحورية ـ وهو ما يميزها عن غيرها من نصوص الأغاني القديمة ـ قد جاء في (٦) أسطر وهي المرقمة (٥ ـ ١٠) وتنص على مايلي[٦٦٩] :

5. (a) qablite 3 irbute 1 qablite 3 sa sini (b) titimisarte 10 ustamari

6. titimisarte 2 zirte 1 sahri 2 zirte 2 irbute 2?

7. umbube 1 sassate 2 irbute 1 sassate 2? titarqabli 1 titimisarte 4.

8. zirte 1 sahri 2 sassate 4 irbute 1 nadqabli 1 sahri 2?

9. sassate 4?Sahri 1Sassate 2 sahri 1 sassate 2 irbute 2.

10. kitme 2 qablite 3 kitme 1 qablite 4 kitme 1 qablite 3?

وترجمة هذه الأسطر هي كالآتي :

٥ - (أ) « وسط » ٣ ، « رابع » ١ ، « وسط » ٣ : اعادة ؟

(ب) « جسر الاعتيادي » ١٠ : انهاء جملة .

٦ « جسر الاعتيادي » ٢ ، « . . . » ١ ، « اغنية » ٢ ، « . . . » ٢ ، « رابع » ٢

٧ - « الناي القصبي » ١ ، « ثالث » ٢ ، « رابع » ١ ، « ثالث » ٢ ، « جسر الوسط » ١ ، « جسر الاعتيادي » ٤

٨ - « . . . » ١ ، « اغنية » ٢ ، « ثالث » ٤ ، « رابع » ١ ، « سقوط الوسط » ١ ، « اغنية » ٢

٩ - « ثالث » ٤ ، « اغنية » ١ ، « ثالث » ٢ ، « اغنية » ١ ، « ثالث » ٢ ، « رابع » ٢

١٠ - « مسدود » ٢ ، « وسط » ٣ ، « مسدود » ١ ، « وسط » ٤ ، « مسدود » ١ ، « وسط » ٣

لقد أجمع علماء المسماريات الأجانب الذين درسوا ونشروا البحوث حول هذه الاغنية الحورية من اوغاريت ، ان القسم الذي ورد فيه التدوين الموسيقي ، قد تضمن على مصطلحات أكدية للأبعاد الموسيقية مع بعض التغييرات في اللفظ حسبما تقتضيه طبيعة نطق الحروف في اللغة الحورية وهي لغة غير سامية بعكس اللغة الأكدية التي هي من اللغات السامية . ومن المصطلحات الموسيقية الأكدية المقتبسة في هذه الاغنية نذكر :

المعنى	المصطلح الأكدي	المصطلح في اللغة الحورية
وسط	qablitu	qublite
رابع	rebutu	irbute
جسر الاعتيادي	titur isartu	titimisarte
الناي القصبي	embubu	umbube
ثالث	salsatu	sassate
جسر الوسط	titur qablitu	titarqabli
مسدود	kitmu	kitme
سقوط الوسط	mid qabli	nad qabli

وهذه المصطلحات الدالة على الابعاد الموسيقية الواردة في نص الاغنية الحورية من رأس شمرة قرب ميناء اللاذقية ، سبق وان وردت في النصوص المسمارية الأكدية من نفر واور وآشور عالجناها في موضوع (السلم الموسيقي) وقد تضمنت معلومات حول السلم الموسيقي السباعي والأبعاد الموسيقية وأسماء الأوتار ونصب او تسوية الآلة الوترية . وهذه النصوص التي جاءت من المدن المذكورة الواقعة في جنوب ووسط وشمال العراق قد أثبتت أصالة وقدم واستمرارية علم الموسيقى النظرية في أرض العراق وانتشاره في الخارج واقتباسه من قبل الأقوام الاخرى المختلفة عن أقوام العراق القديم دما ولغة كما اثبتت ذلك الاغنية الحورية التي عثر عليها في اوغاريت القديمة (راس شمرة) قرب ميناء اللاذقية على البحر الأبيض المتوسط .

والمثال الآخر الذي نقدمه بخصوص تأثير العراق الموسيقي على الخارج هوما توصل اليه عالم المسماريات لانكدون[٦٧٠] الذي نشر في سنة ١٩٢١ دراسة بعنوان « المصطلحات الموسيقية البابلية والعبرية » . وعلى هذه الدراسة اعتمد فارمر عندما كتب في كتابه (تاريخ الموسيقى العربية) يقول : « وأشار الاستاذ ستيفن لنجدن عالم الآشوريات البارز الى الصلة الوثيقة بين موسيقى الآشوريين والعقائد العبرية . واذا كانت الأسماء تستطيع ان تدلنا على شيء ، فان هذه الصلة يمكن ان تمتد فتشمل العرب . فيمكن ان نقول ان أصل كلمة (الشاعر) عند العرب يرجع الى « شاروsharru » اي رئيس المغنين في الآشورية . وتسمي الترتيلة الآشورية « شيرو shiru » وتلمح فيها كلمة « شعر » ويسمى المزمور في

الأشورية « زمارو zamaru » ويرادف في العبرية « زِمْراه zimrah » (اغنية) و « مزمور » . ومن المؤكد ان أصل « شجو » الآشورية ـ ومعناها مزمور التوبة ـ هو أصل « شجايون » في العبرية و « شجن » في العربية . وبنفس الطريقة يمكننا ان نربط بـين كلمة « الـو » في الآشورية ـ ومعناها النـواح ـ وكلمتي « إلال » في العبريـة و « لوال » في العـربية . وفي الحقيقة قد تجد كلمة « شدرو » الآشورية ، ومعناها الانشاد وقرابتها مع كلمة « انشاد » العربية . والكلمة العامة التي تطلق على الموسيقى في الآشورية هي « نجـوتو nigutu » و « ننجوتو » ومادتها « نجو » (يصوت) . ويشبهها في العبرية « ناجن » (العزف على الآلة الوترية) . ومن ثم كلمة « نجيناه » (موسيقى الآلات الوترية) . ومعنى كلمة (ان) في الآشورية « اغنية » . وهي كلمة « آناه » العبرية و « غناء » العربية . بل قال العلماء ان كلمة « اللو alulu » الآشورية من « تهلاه » العبرية ذات الضجة والضوضاء ، و« تهليل » عند العرب . وتعني كلمة « ناقو naqo » في الاشورية « النذْب » ويجب ان تـربط هذه الكلمة بكلمة « نهي » العبرية و « نوح » العربية (اغنية الحزن) . . . »[٦٧١] .

ان اقتباس العبرانيين للمصطلحات الموسيقية الأكديـة (= اللغة البـابلية واللغـة الآشورية) لم يقتصر على ما ذكر أعلاه فقط ، بل امتد الى مصطلحات اخرى وردت في التوراة[٦٧٢] والتعاليم اليهودية وهي على سبيل المثال كما مبينة في الجدول التالي :

جدول رقم (٢٥)

المصطلحات الموسيقية الأكدية المقتبسة

المصطلح الاكدي والسومري	المصطلح في التوراة والتعاليم اليهودية	المعنى	الملاحظات
Kinnarum	Kinnar	كنارة (آلة وترية ، قيثارة)	اقتبست هذا المصطلح الاكدي ايضاً كل من اللغة المصرية القديمة اللغة الفينيقية واللغة الآرامية والعربية
Esirtu	asor	ذات العشرة اوتار	هذه الآلة هي
Esritu	Aschor	ذات العشرة اوتار	الجنك الاشورية (harp) ذات العشرة اوتار
Sussan	Schuschan		
	Schoschan	ذات ستة اوتار	
Halhallatu	Halil	ناي	
Halalu			
Elamu	Alamot	مزمار مزاوج	
Schapparu	Schofar	قرن ، نفير	
qarnum	Keren	قرن	
qarnu			
tup, tuppu	Tof	دف	
Embubu	Abub	ناي ، مزمار	
Tabalu	Tabla	طبل	

من ضمن مجموعة الالات الموسيقية العراقية القديمة التي كان لها استعمالات في الطقوس الدينية وفي الحياة اليومية الدنيوية ، هو الجرس . والمعروف عن الجرس استعماله لطرد الارواح الشريرة سواء كان ذلك بحمل الجرس في اليد او تعليقه بطوق في الرقبة ـ كما هو ظاهر في الجرس الاصلي الذي عثر عليه في آشور والمنحوت بمشاهد دينية مختلفة ـ او تثبيت مجموعة من الاجراس الصغير في رداء الكاهن اثناء اداء بعض الطقوس الدينية كما هـو ثابت من منحـوتـة آشـوريـة تعـود لـزمن الملك الاشـوري تيگـلاتبليصـر الثـالث (٧٤٥ ـ ٧٢٧ ق . م) والتي سبق وان عالجناها مع جرس آشور في موضوع الاجراس . هذا الاستعمال للاجراس الصغيرة في الطقوس الدينية من قبل الكهنة عن طريق ارتدائهم رداءً ثبتت به الاجراس نجده فيما بعد عند العبرانيين حيث نرى كهنتهم يرتدون مثل هذا الرداء ذو الاجراس عند دخولهم الى قدس الاقداس . ونفس الاستعمالةللجرس نجده قد انتقل الاقداس . ونفس الاستعمال للجرس نجده قد انتق الى الديانة المسيحية في اوائل العصور الوسطى .

الغناء في العراق القديم

في العصور التي سبقت معرفة الانسان بالكتابه ـ وهي تكون ٩٨٪ من عمر الانسانيه وتعرف باسم العصور الحجرية ـ لايمكن اتن نعرف شيئاً عن الغناء في العراق القديم نصاً ولحناً . لهذا فقد ضاع منا التراث الغنائي لهذه العصور الطويلة الى الابد بسبب عدم وجود الكتابة واختلف الامر تماماً في العصور التاريخية حيث جاءتنا نصوص مسمارية تحتوي على مادة ادبية وموسيقية ساعدت على وضع صورة جيدة عن الغناء في العراق القديم .

ان اولا من بحث هذا الموضوع . بحثاً علمياً مفصلاً ومعززاً بالنصوص المسماريه ، هي الدكتورة هارتمان[٦٧٣] في اطروحتها للدكتوراه التي كتبتها باشراف العالم الموسيقي المشهور شتاودر وصدرت في سنة ١٩٦٠ . وعلى هذه الاطروحه اعتمد الدكتور فوزي الرشيد ـ دون الاشارة الى هارتمان مطلقاً ـ وذلك في مقاله الذي نشره في مجة آفاق عربية ، العدد ٣ تشرين الثاني ١٩٧٧ ، ص٨١ ـ ٨٥ والذي جاء خالياً من الهوامش والمصادر . وعاد الدكتور فوزي نشر المعلومات الرئيسية من مقاله هذا ، بصورة موجزة في مقاله نشرها في مجلة الف باء ، العدد (٧٠٠) ، ٢٤ شباط ١٩٨٢ ص٤٢ و٤٣ وسنأتي الى مناقشة آرائه فيما بعد .

لايوجد في الوقت الحاضر مايشير الى وجود موسيقى الالات الصرفيه في العراق القديم ، بل ان الموسيقى فيه كانت موسيقى غنائية[٦٧٤] كالموسيقى العربية ، ولكن من الجائز الاعتقاد بوجود مقدمة موسيقية وخاتمه ومداخلة مابين المقاطع او اجزاء الاغنيه . والالحان الغنائية كانت تعزف وتغنى عن طريق السماع والحفظ من جيل لآخر على غرار الغناء العربي لعدم وجود مايشير الى التدوين الموسيقى للاغنيه في الوقت الحاضر الامر الذي ادى الى عدم وصول الحان الاغاني التي غناها السومريون والبابليون وغيرهم من سكان العراق القدامى .

ان النصوص المسمارية والمشاهد الاثريه قد قادت الباحثين الى القول بان نصوص الاغاني كانت تغنى وتكرر من قبل مغني واحد او اثنين او مغني وفرقة انشاد او مجموعة او من قبل مجموعتين من المغنين[٦٧٥] . ان المجموعة كانت تردد (الاور) للاغنية ويشارك في ترديد (الدور) المتعبدون ايضاً . والغناء كان يتم بمصاحبة الآلة او الالات الموسيقية او بدونها .

وقد حافظت النصوص المسمارية على مجموعة كبيرة من اسماء المغنيات والمغنين الذين عاشوا في العراق القديم قبل (٤٦٠٠) سنة من الآن والعصور اللاحقة . وهؤلاء المغنون والمغنيات كانوا مقمسمين الى اصناف ودرجات ذكرناها في موضوع (الموسيقيون واصنافهم) .

يذكر الباحثون ان المصطلح العام في اللغة الاكديه (= اللغة البابلية واللغة الأشورية) للدلالة على الموسيقى والغناء هو زمارو (Zammaru, Zamaru) وفي اللغة السومرية شير وليدو و (Sir و lidu) . وقد استعملت تعابير معينة للدلالة على الموسيقى الفرحة وهي :(٦٧٦)

1. Elelu (alalu, alali, elesu, elum, elil).

2. Nigutu (ningutu).

3 . Tanittu (tanidu, tanitu, tanattu, tanadatum).

4. Hababu.

اما بالنسبة للموسيقى الحزينة والمناحات فقد استعملت لها تعابير كثيرة ومنها :

1. Bikitu.

2. Garranu (girranu, gerranum).

3. Ikkilu (Killu).

4. Jaruru (Jarurutu).

5. Takribtu.

6. Takaltu.

7. Tazimbu.

8. Sigu.

9. Sarahu.

10. Sirihtu.

والتعابير التي يدخل في تركيبها المصطلح السومري (er) ومعناها المناحة (شكوى) هي :

1. Ersanna.

2. Ersanadu.

3. Erkitusu.

4. Ersemmu (ersemma).

5. Ersahungu (ersahunga).

6. Ergididu (ergidida).

7. I rididakku.

ان النصوص المسمارية للتراث الغنائي في العراق القديم تضم - حسب رأي هارتمان[٦٧٧] - مجموعتين كبيرتين اذا ماصنفت هذه النصوص المسماريه طبقاً لاعتبارات موسيقيه . والمجموعتان الكبيرتان هما :

١ - الاغاني والتراتيل في مدح الالهة والملوك .

٢ - المناحات والمراثي الغنائيه .

وهذا التقسيم الذي قدمته هارتمان نجده عند الدكتور فوزي رشيد الذي كتب يقول : « وعند دراسة النصوص الغنائيه امكننا تقسيمها الى مجموعتين . الاولى ندعوها بالاغاني والثانية تضم الاناشيد والتراتيل والمناحات » .[٦٧٨] . وذكرت هارتمان انه بالنسبة للمجموعة الاولى يمكن تقسيمها الى عدة انواع وذلك بواسطة وضع مصطلح معين في النهاية يدل على نوع ولحن الاغنية بعكس المجموعة الثانيه حيث لايمكن توحيدها تحت المصطلحات عينه لانها لاتضم المصطلحات الموسيقية الدالة على انواعها . وهذه الفكرة للدكتورة هارتمان[٦٧٩] نجدها ايضاً عند الدكتور فوزي رشيد حيث نراه يقول : « ففيما يخص الاغاني والاناشيد فقد استطعنا ان نعرف اسماء الحانها فقط وذلك من خلال العادة التي اتبعها السومريون في كتابة نصوص الاغاني والاناشيد اذ كانوا دائماً يذكرون اسم اللحن الذي يجب ان تغنى به الاغنية في نهاية النص . اما المناحات فقد كانت تؤلف من دون ذكر اسم اللحن الذي يجب ان تغنى به »[٦٨٠] .

وقسمت هارتمان[٦٨١] النصوص الغنائية من حيث التركيب والبناء الى (٤) انواع تتميز بما يلي :

١ - تكرار عجز البيت الاول في جميع القصيدة واعطت له المثال[٦٨٢] التالي :

سيدة السماء العظيمة

اريد تحيتها

المقدسة الآتية من السماء

اريد تحيتها
سيدة السماء العظيمة
اريد تحيتها
النور الساطع الذي يملي السماء
اريد تحيتها

٢ـ تكرار بيت من الشعر او مجموعة ابيات واعطت هارتمان[٦٨٣] له المثال التالي :

ابنة الاله آنو ، قد اصطفاك الاله آنو في السماء
العظيمة وفي الارض العظيمة ،
وعينك سيدة على بلاد سومر ،
بابا ، ابنة الاله آنو ، قد اصطفاك الاله آنو ، قد اطفاك الاله آنو
في السماء العظيمة وفي الارض العظيمة
وعينك سيده على بلاد سومر

٣ ـ تكرار مقطع شعري في عدة اماكن من القصيدة واشارت هارتمان[٦٨٤]الى مرتبة سقوط مدينة اور كمثال لهذا النوع حيث ورد فيها على سبيل المثال :

الاله ننار قد هجر مدينة اور
فاصبحت حضيرته فارغه
زوجته « كارشان ـ كال » قد هجرت بيتها
فاصبت حضيرتها فارغة
الثور في مدينة اريدو قد هجر بيته
فاصبحت حضيرته فارغه
الاله شارا قد هجر معبده
فاصبحت حضيرته فارغه

٤ ـ تكرار مجموعة من الابيات . وفي هذا النوع يعاد وصف احد مواضيع القصيدة مرتان او اكثر .

ان هذا التقسيم المذكور اعلاه مع الامثله قد وردت عند الدكتور فوزي رشيد ايضاً حيث نراه يقول : « هذا وبشكل عام امكننا تحديد اربعة اساليب من النظم الشعري الخاص بالاغاني والاناشيد والمناحات . وفيما يلي ساعرض بعض النماذج من هذه الاساليب الاربعة ليتمكن القارىء من اخذ فكرة عامة عن طبيعة تأليف الاغاني السومرية »[٦٨٥] . ثم يورد الدكتور فوزي هذه الاساليب الاربعة للدكتوره هارتمان مع الامثله . وبعد ان تساءلت هارتمان[٦٨٦] عما اذا كانت هنالك علاقة مابين التكرار الوارد في الانواع الاربعة المذكورة من القصيدة الغنائيه وبين مبدأ موسيقي عند اداء النص ، قالت انه لايمكن تقديم اجابة واضحة الا انه يعتقد بوجود علاقه مابين الاثنين . ويلاحظ ان التكرار يوجد في النصوص التي تستعمل في العبادة والتي تصاحبها الموسيقى .

لقد اثبتت الدراسات ان النصوص الدينيه كانت تغنى في العراق القديم بمصاحبة الآلة الموسيقية او بدونها ، وان السومريين قد اتبعوا طريقة معينة في تمييز انواع النصوص الغنائيه والحانها وذلك بوضع مصطلح موسيقياً كأن يدل على آلة موسيقيه او لحن (مقام) تؤدى بموجبة الاغنية . والالات الموسيقية التي كانت اسماؤها توضع في نهاية نص الاغنية هي :

١ ـ تيگي tigi

٢ ـ بالاك balag

٣ ـ زامي Zami

٤ ـ ارشيما ersemma

٥ ـ ادب adab

هذا ومن الجائز حدوث تغيير عبر الزمن في هذا المجال بحيث اصبح المصطلح المدون في نهاية النص الغنائي والذي يدل في الاصل على اسم آلة موسيقية قد اصبح يدل على نوع من الالحان (المقام) الذي تغنى بموجبه الاغنية[٦٨٧] هذا وتوجد نصوص غنائيه حدد نوعها بواسطة مصطلح دخلت في تركيبه كلمة شير (sir) ومعنها اغنيه ، مثل :

١ ـ شير كيدا sirgidda

٢ ـ شير نامشوب sir namsub

٣ ـ شير نامور سانگا Sir namursanga

وفي هذا النوع من الاغاني لايمكن معرفة الآلة الموسيقية التي تصاحب اداء الاغنية ،

٢ ـ تيگي (tigi)

هذه الكلمة تدل في الاصل على آلة موسيقية ايقاعية جلديه هي الطبـل . وعند ورودها في نص الاغنيه فانها تدل على الآلة المذكورة لمصاحبة الاغنية[٦٩١] . ويرى آخرون ان هذه المصطلح يشير ايضاً الى نوع اللحن او المقام الذي يجب ان تغنى بموجبه الاغنية[٦٩٢] لقد وردت مجموعة من هذا النوع من الاغاني والتراتيل المخصصة للالهة انليل ، انكي ، سين ، نينورتا ، نرگال ، اينانا ، بابا . وتمتاز هذه الاغاني المحتوية على مصطلح (تيگي) ببساطة تركيب النص الغنائي اذ انها تتألف في العادة من قسمين هما :

(سا ـ كيد ـ دا) و (سا ـ گار ـ را) . وهذه الاغاني يغنيها ايضاً المغني من صنف (نار nar) كما هو الحال في الاغاني التي تحمل مصطلح ادب (Adab)

٣ ـ بالاك (balag) :

اطلقت هذه الكلمة في الاصـل على الآلـة الوتـرية الجنـك (هارپ harp) . ثم اصبحت تستعمل كمصطلح يذيل به النص الغنائي للدلالة على نوع الاغنيه وهو الذي تستعمل فيه هذه الآلة الموسيقية .

٤ ـ زامي (Zami) :

وهذه الكلمة هي الاخرى كانت تدل في الاصل على آلة وتـريه[٦٩٣] ثم اصبحت مصطلحاً يوضع في نهاية النص الغنائي للدلالة على نوع الاغنيه وهو الذي تصاحبه هذه الآلة . وهذا النوع من الاغاني كان مخصصاً لمدح وثناء الالهـة والملوك واسماؤهم[٦٩٤] : انليل ، انكي ، نينورتا ، نينگيرسو) نانا ، نينينسينا ، نيسابا ، نانشه . اما الملوك الذين وردت اسماؤهم في هذه الاغاني فهم : اورنامو ، شوبكي ، ليبيت ـ عشتار ، انليل ـ باني .

٥ ـ ايرشيما (ersema)

هذا المصطلح مؤلف من كلمتين (er) ومعناها مناحه ، شكوى ثم كلمـة (sem) ومعناها ناي او طبل حسب الترجمات الحديثه[٦٩٥] . وجميع نصوص هذه الاغاني مكتوبة بما يعرف بلغة او لهجة النساء (emesal) وهذا يشير الى ان هذه الاغاني كانت تغنى من قبل الكاهنات المغنيات والعدادات) او (النـايحات) . والمعـروف من النصوص ان الالـة الوترية بالاك balag وهي آلة الجنك (harp) كانت ترافق غناء المراثي والمناحات . واضافة الى آلة بالاك كانت الالات الموسيقية[٦٩٦] التاليه تستعمل لهذا الغرض ايضاً ، وهي :

١ ـ اوب ub آلة ايقاعية جلدية .

٢ ـ آلا ala آلة ايقاعية جلدية .

٣ ـ شيم Sem آلة ايقاعية جلدية (طبل) .

٤ ـ ليليس Lilis آلة ايقاعية جلدية (تبماني) .

٥ ـ گي ـ ايرا gi-irra آلة نفخية .

ان اهتمام سكان العراق القدامى بالغناء وما يتعلق به قد جعلهم يقومون بوضع فهارس للاغاني . ففي مدينة آشور عثر على رقيم طيني يحتوي على فهرس للاغـاني[٦٩٧] الآشورية وهو يرجع في تاريخه الى اواخر الالف الثاني قبل الميلاد . ويمتاز فهرس الاغاني هذا من مدينة آشور باحتوائه على المصطلحات التي تذكر نوع السلم او المقام الذي يجب ان تؤدى الاغنية بموجبه ، كما انه يحتوي على عناوين لاغانٍ مختلفه مثل اغاني النصر والحب، والسباب والعمال والرعاة . والمصطلحات التي احتواها فهرس الاغاني هذا والمحفوظ في متحف الشرق الادنى ببرلين الديمقراطية هي كما يلي :

السطر	٤٥	٢٣	اغنية حب في سلم او مقام ايشارتو اكدي .
=	٤٦	١٧	اغنية حب في سلم او مقام كيتمو .
=	٤٧	٢٤	اغنية حب في سلم او مقام امبوبو .
=	٤٨	٤	اغنية حب في سلم او مقام پيتو .
=	٤٩	(. . .)	اغنية حب في سلم او مقام نيد قابلي .
=	٥٠	(. . .)	اغنية حب في سلم او مقام نيش گاباري .
=	٥١	(. . .)	اغنية حب في سلم او مقام قابليتو .
=	٥٢	المجموع	اغاني حب ، اكدية .

لقد اثبتت الدراسات العلمية ان المصطلحات التي كانت تشير الى الابعاد الموسيقية: اصبحت تطلق على السلالم الموسيقية ثم لوصف وتحديد نوع الاغنيه . فمن فهرس الاغاني الاشورية الوارد اعلاه ، اصبح يعرف ان الاغنية من سلم (مقام) ايشارتو يجب ان تكون الآلة الموسيقية المصاحبة لغناء هذه الاغنية منصوبة على نفس السلم وهو ايشارتو وهكذا .

ان الاهتمام باعداد المغنين ورفع مستواهم الفني في العراق القديم ، تعكسه لنا الامثلة السومرية[٦٩٨] التالية :

« لاتبعد المغني المبتدىء ، اذا كان يجيد الغناء »
« اذا حفظ المغني اغنيه واحدة
ولكنة يجيد ادائها
فهو مغن بحق » .
« المغني (الموسيقي) الجيد هو الذي
يعرف كيف يوزن آلته ويدعها ترن عالياً
وماعدا ذلك فهو مغني (موسيقي) فاشل » .

وحول طبيعة الالحان القديمة لغناء العراق القديم كتب الدكتور فوزي مايلي :
« . . . وما ان ظهرت الكتابة المسمارية حتى صار بمقدورنا ان نعرف بوجه عام نوعية الالحان التي مارسها السومريون وذلك منذ حوالي ٣٢٠٠ ق . م اذ في حدود هذا التاريخ ظهرت البدايات الاولى للكتابة المسمارية ، وذلك لان الخط المسماري يتألف في الاصل من علامات صورية ومعنى ذلك ان الكاتب السومري الاول اذا اراد ان يكتب شيئاً ما فهو يرسم صورته . اما اذا اراد ان يكتب فعلاً من الافعال او صفة من الصفات فانه بلا شك سوف لايتمكن من ذلك مالم يجد لنفسه اسلوباً خاصاً يتمكن بواسطته من تدوين الافعال والصفات والامور الاخرى التي لاابعاد لها وكمثل على ذلك اذا اراد الكاتب ان يدون كلمة اله فانه بالتأكيد سيلاقي صعوبة بالغة في ايجاد صورة تصوره . ولهذا السبب فان السومريين قد حلوا هذه المشكلة برسم صورة لشيء مرئي بشرط ان يحمل ذلك الشيء مرئي بعض اوصاف الاله . ولما كان مقر النجمة والالة هو السماء وكلاهما يمتازان بالرفعة والعلو دعى ذلك الكاتب السومري ان يعبر عن كلمة اله برسم صورة النجمة والفرق في هذه الحالة بين الاله والنجمة يكون في النطق فقط وليس في شكل العلامة ، ومن هذا المثل ومئات اخرى مشابهة له صار لنا واضحاً بان هناك دائماً علاقة متينة بين الصورة المرئية والغرض المعنوي المراد تدوينه بواسطتها . وهذه الحقيقة التي تحتويها طبيعة الكتابة المسمارية مكنتنا من معرفة لون الالحان السومرية القديمة رغم عدم توفر النصوص المسمارية ذات العلاقة بالغناء وذلك من خلال تحليل العلاقة القائمة بين كلمة (مغني) وبين نوعية الصورة المرئية التي دونت بها كلمة (مغني) . وبعد تتبع المراحل التطورية التي مرت بها العلامة المسماريه الخاصة بكلمة (مغني) والرجوع معها الى اقدم اشكالها الاولى تبين بان العلامة المسمارية التي تلفظ (نار Nar) وتعني (مغني) في الاصل صورة لرأس ابن آوى . وعند التساؤل عن

نوعية العلاقة الموجودة بين كلمة (مغني) وصورة رأس ابن آوى سيبدو لنا واضحاً بانها علاقه صوتية ولا يمكن ان تكون بدنية . وعلى هذا الاساس لابد وان كانت تراتيل الاغاني السومرية القديمة مشابهة في ادائها الى صوت ابن آوى مما دعى ذلك الكاتب السومري الى ان يختار صورة الحيوان المذكور ليدون بواسطتها كلمة (مغني) . هذا واننا نعلم جميعاً بان صوت ابن آوى من الاصوات الحزينة الشبيهة بالعويل والمثيرة للخوف . وهذه الحقيقة حد ذاتها اشارة صريحة الى ان الالحان السومرية القديمة حزينة ومقاربة الى النواح العويل » ولقد كرر الدكتور فوزي رشيد رأية هذه في مقال آخر نشره في مجلة الف باء بعنوان الاصول الاولى لطابع (الحشرجة في الغناء العراقي) جاء فيه : « ومن خلال اقدم الاشارات الكتابية التي حصلنا عليها من النصوص السومرية يبدو ان الغناء قد اعتمد في مراحله الاولى على البكاء والنواح اكثر من اعتماده على الضحك . وقد تأكد ذلك لنا من خلال نوعية العلامة المسمارية التي كتبت بها كلمة (مغني) اذ بعد تتبع المراحل التطورية التي مرت بها العلامة المذكورة والرجوع معها الى اقدم اشكالها الاولى ، تبين بان هذه العلامة التي كانت تلفظ سومرياً « نار » واكدياً « ناروم » وتعني (مغني) ، تمثل في الاصل صورة لرأس ابن آوى سيبدو لنا واضحاً بانها علاقة صوتية فقط . وعلى هذا الاساس لابد وان كانت تراتيل الاغاني السومرية الاولى مشابهة في ادائها الى صوت ابن آوى . عند التساؤل عن نوعية العلاقة التي كانت موشودة مابين كلمة (مغني) وصورة رأس ابن آوى سيبدو لنا واضحاً بانها علاقة صوتية فقط . وعلى هذا الاساس لابد وان كانت تراتيل الاغاني السومرية الاولى مشابهة في ادائها الى (صورة) ابن آوى مما دعا ذلك الكاتب السومري الى ان يختار صورة الحيوان المذكور ليدون بواسطتها كلمة (مغني) لان بدايات الكتابة المسمارية كانت صورية ، اي . بمعنى ان الكاتب القديم كان يرسم صورة الشيء الذي يريد كتابته . وكلنا يعلم بان صوت ابن آوى من الاصوات الحزينة الشبيهة بالعويل . وهذه الحقيقة تؤكد على ان الالحان القديمة كانت حزينة ومقاربة الى النواح والعويل »[٧٠٠] .

ونحن لانؤيد الدكتور فوزي رشيد في آرائه المذكورة اعلاه وذلك للاسباب الآتيه :

١ ـ ان العلامة المسمارية التي تلفظ (نار Nar) ومعناها (مغني) ، تمثل في الاصل صورة لرأس ابن آوى هي كما نرى نحن ، دليل غير مقبول ابداً لجعل الالحان السومريه القديمة حزينة ومقاربة الى النواح والعويل . ونرى ان الكاتب السومري الاول الذي اراد

ان يكتب كلمة (مغني) بعلامة صورية لجأ الى صورة رأس ابن آوى لانه كان امام حقيقة وهي ان ابن آوى هو الحيوان الوحيد في البيئة التي عاش فيها الكاتب السومري ، الذي يمتاز صوته بالامتداد والميلودية اي قريباً من صوت المغني ، لذلك وجد الكاتب السومري الاول في مرحلة الكتابة الصورية ـ وهي المرحلة الاولى للكتابة في العراق القديم في حدود ٣٠٠٠ ق . م ـ ان رأس ابن آوى هو اقرب شيء مادي ملموس يمكن رسمه ويدل في نفس الوقت على الصوت الميلودي الممتد الطويل . اما القول بان رأس ابن آوى يشير الى ان الالحان السومرية القديمة كانت حزينة ومقاربة الى النواح والعويل ، فهو قول خالٍ من الدليل العلمي لاثباته طالما لايوجد تدوين موسيقي لاغنية سومرية يثبت موسيقياً هذا الرأي .

٢ ـ ان التدوين الموسيقي بما فيه من نغم ووزن (الزمن) هو الذي يعرفنا بطبيعة ونوع الالحان التي مارسها السومريون فيما اذا كانت سارة مفرحة او حزينة قريبة من النواح والعويل . اما علامات الكتابة المسمارية بحد ذاتها فلا يمكن ان تقدم هذا العمل اي ان كتابة كلمة (مغني) بعلامة تشبه رأس ابن آوى لايدل ابداً على ان الغناء السومري كان حزيناً وقريباً الى النواح والعويل لان العلاقة مابين المغني وعلامة رأس ابن آوى هي علاقة علو وامتداد الصوت عند الاثنين المغني وابن آوى وليس الحزن والعويل .

٣ ـ ان رأي الدكتور فوزي رشيد قد اهمل نوع المناسبات التي تقدم بها الاغاني القديمة اذ لايمكن ان نتصور مطلقاً ان تكون اغاني الاعياد والزواج والقتال والانتصار على العدو والالعاب الرياضية وادخال الفرح والسرور الى قلوب الاله ، اغاني حزينة قريبة الى النواح والعويل . وهذا يثبت ان التعميم الذي اطلقه الدكتور فوزي عندما قال « ولكننا يعلم بان صوت ابن آوى من الاصوات الحزينة الشبيهة بالعويل وهذه الحقيقة تؤكد على ان الالحان القديمة كانت حزينة ومقاربة الى النواح والعويل » هو استنتاج وكأنه لايتمشى مع الواقع

٤ ـ الثابت من النصوص المسمارية وجود نوعين من المغنين هما المغني المتخصص بالاغاني السارة المفرحة ويسمى نار (Nar) والمغني المتخصص في انشاد الاغاني الحزينة ويسمى كالا (gala) واذا كانت الالحان القديمة فعلاً حزينة ومقاربة الى النواح والعويل ، لوجب ان تكون كلمة كالا (gala) هي التي تكتب بعلامة رأس ابن آوى وليس كلمة نار (Nar) التي تعني المغني المتخصص بغناء الالحان السارة المفرحة .

وهكذا يظهر مما تقدم ان كتابة كلمة مغني نار Nar) تشبه صورة رأس ابن آوى لايمكن ان تحدد طبيعة ونوع الحان الغناء السومري في العراق القديم .

كان من جملة المناسبات الدينية والاعياد التي تقدم فيها الاغاني والموسيقى ، الزواج المقدس ، وطبقاً للعقائد السومرية كان يتحتم على الملك سنوياً ان يقوم بـاداء طقوس الزواج بالكاهنة وذكل باعتباره ممثلاً للاله (تموز) والكاهنة ممثلة للالهـة عشتار ضمـاناً للخصوبة والتوالد .

وكان هذا الزواج المقدس بين الملك والكاهنة يتم في احتفالات عيد رأس السنة وتصاحبه الولائم المقرونة بالموسيقى والرقص والغناء والالعاب الرياضية . وندون ادناه نص الاغنية التي ادتها (العـروس المخاره) خـلال طقوس الـزواج المقدس مـع الملك السومري شوـ سين . والنص المسماري لهذه الاغنية مدون على رقيم طيني اكتشفه لاول مرة صموئيل كريمر في متحف الشرق القديم في اسطنبول في نهاية عام ١٩٥١ وقام بترجمته ونشره(٧٠١) ونورد هنا الترجمة العربية التي قدمها العالم العراقي المرحوم طه باقر(٧٠٢) لنص هذه الاغنية عن الانكليزية :

ايها العريس الحبيب الى قلبي ،
جمالك باهر ، حلو ، كالشهد ،
ايها الاسد الحبيب الى قلبي ،
جمالك باهر ، حلو ، كالشهد
لقد اسرت قلبي فدعني اقف بحضرتك ، وانا خائفة مرتعشة ،
ايها العريس سيأخذوني اليك الى غرفة النوم ،
لقد اسرت قلبي فدعني اقف . بحضرتك ، وانا خائفة مرتعشة ،
ايها الاسد ستأخذني الى غرفة نومك .
ايها العريس دعني ادللك ،
فان تدليلي اطعم واشهى من الشهد ،
وفي حجرة النوم ، الملأى بالشهد ،
دعنا نستمتع بجمالك الفاتن ،
ايها الاسد ، دعني ادللك ،
فان تدليلي اطعم واشهى من الشهد .

ايها العريس لقد قضيت وطر لذتك مني ،
فابلغ امي وستعطيك الاطايب ،
اما ابي فسيغدق عليك الهبات ،
وروحك ، انا اعرف كيف ابهج روحك ،
ايها العريس نم في بيتنا حتى انبلاج الفجر ،
وقلبك ، اعرف اين ادخل السرور الى قلبك ،
ايها الاسد نم في بيتنا حتى انبلاج الفجر ،
وان ، لانك تهواني ،
هبني بحقك شيئاً من تدليلك وملاطفتك ،
يامولاي الاله ، ياسيدي الحامي ،
ياشو ـ سين يفرح قلب انليل ،
الا هبني من ملاطفتك .
موضعك جميل حلو كالشهد ، فضع يدلك عليه ،
قرب يدك عليه كرداء الـ (جشبان) ،
ضم كفك عليه كرداء الـ (جشبان) .
انها قصيدة غناء (بلباله) من قصائد (انانا) .

ان دراسة النصوص المسمارية الموجودة في المتاحف العالمية ونتائج التنقيبات في المستقبل ، سوف تزودنا بمادة جديدة حول الغناء في العراق القديم وتساعد على اكتمال الصورة الخاصة بهذا الموضوع وانا لهذا لمنتظرون .

خاتمة

أثبتت الدراسات العلمية التي تضمنها هذا الكتاب والمعتمدة على الشواهد والمادة الأثرية من كتابات مسمارية وآلات موسيقية أصلية قديمة سومرية وآشورية ورسوم منقوشة للحياة الموسيقية في العراق القديم عبر عصور تاريخه الطويل فيما قبل الاسلام ، ان العراق كان مركزا مهما ورئيسيا من مراكز الحضارة والموسيقى في العالم القديم ، قام قبل غيره من الأقطار الحضارية بابتكار الكثير من أنواع الآلات الوتـرية والآلات الايقـاعية الجلديـة والآلات المصوتة بذاتها والآلات النفخية ، اضافة الى ابتكاره الأجزاء الصغيرة المهمة في الآلة الوترية وهي الملاوي (المفاتيح) والفرس/ الجسر والفتحات الصوتية (الشمسيه ، الطره) والدساتين (الع‍تب) . وكذلك وضعه الاسس الاولى لعلم الموسيقى النظريه بابتكار مصطلحات للسلم الموسيقي والابعاد الموسيقيه وتسوية او نصب الآلة الوترية . هذه الابتكارات الموسيقيه المهمة لسكان العراق القدامى من سومريين وغيرهم ، قد اثرت في الخارج واقتبستها الكثير من الاقطار القريبة والبعيدة على مـر العصور واستمـرت في الاستعمال حتى وصل تأثيرها الى اوربا والى العصر الحاضر في الشرق والغرب .

واستطاع هذا الكتاب ان يقدم الادلة والشواهد الاثرية المختلفة الخاصة بالموسيقى و[illegible] التواصل الحضاري للعراق الجديد مع ماضيه المجيد .

ملحق رقم (١)

التسلسل الزمني لتاريخ العراق القديم

يلاحظ .. قاريء كتب الحضارة والتاريخ القديم للعراق ، اختلافاً واضحاً في ارقام السنين لكل فترة زمنية او بالنسبة لعهد ملك واحد . وتاريخ التسلسل الزمني (كرونولوجي) لتاريخ العراق فيما قبل الاسلام محل خلاف بين الباحثين المتخصصين . ويتجلى هذا الخلاف بين الباحثين ، في تاريخ حكم احد مشاهير ملوك العراق القديم وهو حمورابي . فنرى مثلاً ان انصار ما يسمى بالتسلسل الزمني القصير يجعلون حكم حمورابي من سنة ١٧٢٨ -١٦٨٦ ق . م . اما انصار مايسمى بالتسلسل الزمني المتوسط فيجعلون حكم حمورابي من ١٧٩٢ -١٧٥٠ ق . م اي بفارق (٦٤) سنة . اما فارق الزيادة الزمنية بين التسلسل الزمني القصير والطويل هي (٢٠٠) مائتين سنه . ويظهر الخلاف بصورة اوسع في عصور ماقبل التاريخ بسبب عدم وجود نصوص كتابيه ، الامر الذي جعل تحديد زمن العصر يعتمد على التقدير بعد اخذ بعض الامور بنظر الاعتبار ان الحسابات الفلكية الرياضية الجديدة التي قدمها فان دن فردن في كتابه (بداية علم الفلك) الصادر باللغة الالمانية قد اثبت رجحان كفة تاريخ التسلسل الزمني القصير . ولهذا فاننا نسير على الاخذ بالتسلسل الزمني القصير في هذا الكتاب وفي الكتب الاخرى التي صدرت قبله .

ان عدم معالجة موضوع التسلسل الزمني لتاريخ العراق (الكرونولوجي) في كتاب العراق في التاريخ) الذي اصدرته وزارة الثقافة والاعلام في سنة ١٩٨٣ ، هي من المآخذ التي نسجلها على الكتاب المذكور الذي يربك القاريء ويضعه في موقف حيرة واستغراب بسبب الاختلافات الكبيرة في تاريخ العصور بين المشاركين في التأليف ودون ان يذكروا فيما اذا يأخذون بالتسلسل الزمني القصير او المتوسط او الطويل . ولاثبات قولنا هذا نورد ما يلي : ذكر الدكتور فاضل عبدالواحد في الصفحة ٦٩ « وتعرف الحقبة الزمنية الممتدة من ٢٨٥٠ وحتى ٢٤٠٠ قبل الميلاد بعصور فجر السلالات » . اما الدكتور عامر سليمان فيجعل في الصفحة ١٨٢ عصور فجر السلالات (حدود ٣٠٠٠ - ٢٤٠٠ ق . م) . والتباين في سني حكم ملك واحد نجده عند الدكتور سامي سعيد الأحمد حيث جعل في الصفحة ١٤٠ حكم الملك الآشوري تجلا تبليزر الثالث من سنة

٧٤٥ ـ ٧٢٢ ق. م وفي الصفحة ١٥١ نجده نفسه يجعل حك الملك م المذكور من ٧٤٤ ـ ٧٠٥ ق. م . هذا ونجد ان بعض الباحثين يذكرون سني حكم ملوك العراق القديم حسب التسلسل الزمني القصير والمتوسط في آن واحد . والغالب ان يذكر الباحث نوع التسلسل الزمني الذي يسير عليه .

ونبدأ هذا الملحق بالملوك الذين وردت اسماؤهم في الكتابات المسمارية وحسب تسلسل العصور :

عصر فجر السلالات الثاني

١ ـ انمبارا كيزي (Enmebaragesi) حوالي ٢٦٥٠ ق . م

٢ ـ مز ليم (Mesalim) حوالي ٢٦٠٠ ق. م

عصر فجر السلالات الثالث

حكام لكش :

١ ـ اورنانشة (Urnanse) ٢٥٠٠ ق . م .

٢ ـ اكورگال (Akurgal) ٢٤٧٥ ق . م .

٣ ـ اي ـ اناتوم (Eannatum) ٢٤٥٥ ق . م .

٤ ـ اين ـ اناتوم الاول (Enannatumi1)£

٥ ـ انيتمنا (Entemena) ٢٤١٥ ق . م .

٦ ـ اين ـ انا توم الثاني (Enannatum 11) ٢٣٨٥ ق. م .

٧ ـ اين ايتارزي(Fnitarsi)

٨ ـ اين ليتارزي (Enlitarsi)

٩ ـ لوگالاندا (Lugalanda) ٢٣٥٥ ق . م .

١٠ ـ اوركاجينا(Urukagina) ٢٣٤٠ ق . م .

العصر الاكدي

١ ـ سرجون (Sargon) ٥٦ سنة ٢٣٥٠ ـ ٢٢٩٤ق . م .

٢ ـ ريموش (Rimus) ٩ سنوات ٢٢٩٤ ـ ٢٢٨٥ ق . م

٣ ـ مانيشتوسو (Manistusu) ١٥ سنة ٢٢٨٥ ـ ٢٢٧٠ ق . م .

٤ ـ نرام ـ سين (Naram - Sin) ٣٧ سنة ٢٢٧٠ ـ ٢٢٣٣ ق . م .

٥ ـ شار كالي شاري (Sarkalisarri) ٢٥ سنة ٢٢٣٣ ـ ٢٢٠٨ ق . م .

٦ ـ ملوك آخرين عدد (٦) وهم : ٣٨ سنة ٢٢٠٨ ـ ٢١٧٠ق م .

ايگيگي (igigi)

نانوم (Nanum) ٣ سنوات ٢٢٠٨ ـ٢٢٠٥ ق . م .

ايمي (imi)

الولو (Elulu)

دودو (Dudu) ٢١ سنة ٢٢٠٥ ـ ٢١٨٤ ق . م .

شودورول (Su-durul) ١٥ سنة ٢١٨٤ ـ ٢١٦٩ ق . م .

العصر السومري الحديث

حكام لكش

١ ـ اوربابا (Urbaba) ٢٠ سنة ٢١٢٠ ـ ٢١٠٠ ق . م

٢ ـ كوديا (Gudea) ٢٠ سنة ٢١٠٠ ـ ٢٠٨٠ق . م .

٣ ـ اور نينكيرسو (Urningirsu ٥ سنوات ٢٠٨٠ ـ ٢٠٧٥ق . م .

٤ ـ بريگيمه (Prigime) سنتان ٢٠٧٥ ـ ٢٠٧٣ ق . م .

٥ ـ اوركار (Ur — gar) ٤ سنوات ٢٠٧٣ ـ ٢٠٦٨ ق . م .

٦ ـ نامخاني (Namm hani) ٤ سنوات ٢٠٦٨ ـ ٢٠٦٤ ق . م .

سلالة اور الثالثة

١ ـ اورنامو (Urnammu) ١٨ سنه ٢٠٥٠ ـ ٢٠٢٣ ق . م

٢ ـ شولكي (Sulgi) ٤٦ سنة ٢٠٢٢ ـ ١٩٧٥ ق . م .

٣ ـ امار ـ سين (Amar -sin) ٩ سنوات ٩٠٧٤ ـ ١٩٦٦ . ق . م .

٤ ـ شو ـ سين (Su- Sin) ٨ سنوات ١٩٦٥ ـ ١٩٥٧ق . م .

٥ ـ ايبي ـ سين (ibbi -sdn) ٢٤ سنه ١٩٥٦ ـ ١٩٣٢ق . م .

العصر البابلي القديم

ملوك ايسن

١ ـ ايشبي ـ ايرا (Isbierra) ٢٣ سنة ١٩٥٩ ـ ١٩٢٧ ق . م .

٢ ـ شو ـ ايليشو (Suilisu) ٩ سنوات ١٩٢٦ ـ ١٩١٧ق .م .

٣ - ايدين داكان (Iddin dagan) ٢٠ سنة ١٩١٦ ـ ١٨٩٦ق .م

٤ - ايشمدا كان (Ismedagan) ١٩ سنة ١٨٩٥ ـ ١٨٧٦ق .م .

٥ ـ ليبيت عشتار (Lipitestar) ١٠ سنوات ١٨٧٥ ـ ١٨٦٥ ـق .م .

٦ ـ اور نينورتا (Urninurta) ٢٧ سنة ١٨٦٤ ـ ١٨٣٧ق .م .

٧ ـ بورسين (Bursin) ٢٠ سنة ١٨٣٦ ـ ١٨١٦ ق .م .

٨ ـ ليبيت انليل (Lipitenlil) ٤ سنوات ١٨١٥ ـ ١٨١١ق .م .

٩ ـ انليل باني (Enlilbani) ٢٣ سنة ١٨٠٣ ـ ١٧٨٠ ق . م .

١٠ ـ زامبيا (Zambija) سنتان ١٧٧٩ ـ ١٧٧٧ق .م

١١ ـ ايتربيشا (iterpisa) ٣ سنوات ١٧٧٦ ـ ١٧٧٣ ق .م .

١٢ ـ اوردو كوكا (Urdukugga) ٣ سنوات ١٧٧٢ ـ ١٧٦٩ ق .م .

١٣ ـ سين ـ ماجير (Sin - magir) ١٠ سنوات ١٧٦٨ ـ ١٧٥٨ ق .م

١٤ ـ داميق ـ ايليشو (Damiq-illisu) ٢٢ سنة ١٧٥٧ ـ ١٧٣٥ ق . م .

ملوك لارسا

١ ـ ناپلامنوم (N aplanm) ٢٠ سنة ١٩٦٠ ـ ١٩٤٠ ق .م .

٢ ـ اميزوم (Emisum) ١٧ سنة ١٩٣٩ ـ ١٩١٢ ق .م .

٣ ـ ساموم (Samum) ٣٤ سنة ١٩١١ ـ ١٨٧٧ ق .م .

٤ ـ زابايا (Zabaja) ٨ سنوات ١٨٧٦ ـ١٨٦٨ ق .م .

٥ ـ گونگونوم (Gungunum) ٢٦ سنة ١٨٦٧ ـ١٨٤١ ق .م .

٦ ـ آبيساره (Abisare) ١٠ سنوات ١٨٤٠ ـ ١٨٣٠ ق .م

٧ ـ سومو ايلو (Sumu ilu) ٢٨ سنة ١٨٢٩ ـ ١٨٠١ ق .م .

٨ ـ نور ادد (Nur adad) ١٥ سنة ١٨٠٠ ـ ١٧٨٥ ق .م .

٩ ـ سين ايدينام (Siniddinam) ٥ سنوات ١٧٨٤ ـ١٧٧٩ ق .م .

١٠ ـ سين ايدينام (sinerinam) سنه ١٧٧٨ ـ ١٧٧٧ق .م .

١١ ـ سين ايقيشام (Siniqisam) ٤ سنوات ٧٧٦ ـ ١٧٧٢ ق .م .

١٢ ـ زيلي ادد (Silli — Adad) سنه واحدة ١٧٧١ ـ ١٧٧٠ق .م .

١٣ ـ واراد سين (Wara dsin) ١١ سنة ١٧٧٠ ـ١٧٥٩ ق . م .

١٤ ـ ريم سين (Rimsin) ٥٩ سنة ١٧٥٨ ـ ١٦٩٩ق .م .

ملوك سلالة حمورابي (بابل الاولى)

١ ـ سومو آبوم (Sumuabum) ١٣ سنة ١٨٣٠ ـ ١٨١٧ ق .م .

٢ ـ سومو لاايل (Sumula'el) ٣٥ سنة ١٨١٦ ـ ١٧٨١ ق .م .

٣ ـ سابي اوم (Sabium) ١٣ سنة ١٧٨٠ ـ ١٧٦٧ ق .م .

٤ ـ آبيلسين (Apilsin) ١٥ سنة ١٧٦٦ ـ ١٧٤٩ق . م .

٥ ـ سين موبلط (Sinmuballit) ١٩ سنة ١٧٤٨ ـ ١٧٢٩ق .م .

٦ ـ حمورابي (Hammurabi) ٤٢ سنة ١٧٢٨ ـ ١٦٨٦ ق .م .

٧ ـ سامسو ايلونا (Samsuiluna) ٣٧ سنة ١٧٨٥ ـ ١٦٤٨ق .م .

٨ ـ آبي ايشوخ (Abi'esuh) ٢٧ سنة ١٧٤٧ ـ ١٦٢٠ق .م .

٩ ـ آميديتانا (Ammiditana) ٣٦ سنة ١٦١٩ ـ ١٥٨٣ ق .م .

١٠ ـ آميصادوقا (Ammisaduqa) ٢٠ سنة ١٥٨٢ ـ ١٥٦٢ ق .م .

١١ ـ سامسوديتانا (Samsuditana) ٣١ سنة ١٥٦١ ـ ١٥٣٠ ق .م .

العصر الكشي

١ ـ بورنابورياش الاول (Burnaburiasi) حوالي ١٤٦٥ق .م .

٢ ـ كاشتلياش الثالث (Kastillias 111) حوالي ١٤٥٥ق .م .

٣ ـ اولا مبورياش (Ulamburias) حوالي ١٤٥٠ق .م .

٤ ـ آكوم الثالث (Agum 111) حوالي ١٤٣٥ ق .م .

٥ ـ كارا ايندداش (Karaindas) حوالي ١٤٢٠ ق .م .

٦ ـ كاداشمان خاربه الاول(Kadasman -Harbe 1) ٢٤ سنة ١٤١٠ ـ ١٣٨٦ ق .م .

٧ ـ كوريكالزو الاول (Kurigalzu 1) حوالي ١٣٨٠ ق .م .

٨ ـ كاداشمان انليل الاول (Kadasman - er.'il 1)

٩ ـ بورنابورياش الثاني (Burnaburias 11.) ٢١ سنة ١٣٦٧ ـ ١٣٤٦ق .م .

١٠ ـ كاداشمان خاربه الثاني (Kadas man - hrabe11.)

١١ ـ كوريكاليزو الثاني (Kurigalzu 11.) ٢٢ سنة ١٣٤٣ ـ ١٣٢١ ق .م .

١٢ ـ نازي ماروتاش الثاني (Nazi-Maruttas 11.) ٢٥ سنة ١٣٢٠ ـ ١٢٩٥ ق .م .

١٣ ـ كاداشمان توركو (Kadasman Turgu) ١٦ سنة ١٢٩٤ ـ ١٢٧٨ق .م .

١٤ ـ كاداشمان انليل الثاني (Kadasman - Enlil 11.) ٦ سنوات ١٢٧٧ ـ ١٢٧١ق ٠ م ٠
١٥ ـ كودور انليل (Kudur- Enlil) ٧ سنوات ١٢٧٠ ـ ١٢٦٣ق ٠ م ٠
١٦ ـ شاكاركتي ـ شورياش (Sagarakti - Surias) ١٢ سنة ١٢٦٢ ـ ١٢٥٠ق ٠ م ٠
١٧ ـ كاشتلياش الرابع (Kastilias iv.) ٧ سنوات ١٢٤٩ ـ ١٢٤٢ ق ٠ م ٠
١٨ ـ انليل نادن شوم (Enlil-nadin-sum) ٣ سنوات ١٢٤١ ـ ١٢٣٨ق ٠ م ٠
١٩ ـ كاداشمان خاربه الثالث (Kadasman- Harbe 111.) ٣ سنوات ١٢٤١ ـ ١٢٣٨ ق
٢٠ ـ ادد شوم ايدينا (Adad—sum- iddina) ٥ سنوات ١٢٣٧ ـ ١٢٣٢ق ٠ م ٠
٢١ ـ ادد شوم ناصر (Adad- Sum- Nasir) ١٩ سنة ١٢٢١ ـ ١١٩٢ق ٠ م ٠
٢٢ ـ مليشيخو (ميليشباك) (Melisihu/Melisipak) ١٤ سنة ١١٩١ ـ ١١٧٧ ق ٠ م ٠

العصر الآشوري القديم

١ ـ ايلوشوما (ilusuma) حوالي ١٨٦٠ق ٠ م ٠
٢ ـ ايريشوم الاول (Irisum 1.) حوالي ١٨٣٠ ق ٠ م ٠
٣ ـ ايكونوم (Ikunum) حوالي ١٧٩٠ ق ٠ م ٠
٤ ـ سرجون الاول (Sarrukin 1.) حوالي ١٧٨٥ق ٠ م ٠
٥ ـ بوزور آشور الثاني (Puzur-Assur 11.) حوالي ١٧٧٥ق ٠ م ٠
٦ ـ نرام سن (Naram - Sin) حوالي ١٧٦٥ ق ٠ م ٠
٧ ـ ايريشوم الثاني (Irisum 11.) حوالي ١٧٥٠ق ٠ م ٠
٨ ـ شمشي ادد الاول (Samsi - Adad1.) ٣٢ سنة ١٧٤٩ ـ ١٧١٧ق ٠ م ٠
٩ ـ اشمه داكان الاول (Isme - Dagan 1.) ٣٩ سنة ١٧١٦ ـ ١٦٧٧ ق ٠ م ٠
١٠ ـ آشور دوكول (Assur- Dugul) ٥ سنوات ١٦٧٦ ـ ١٦٧١ ق ٠ م ٠
١١ ـ بلباني (Belbani) ٩ سنوات ١٦٦٩ ـ ١٦٦٠ق ٠ م ٠
١٢ ـ ليباي (Libai) ١٦ سنة ١٦٥٩ ـ ١٦٤٣ق ٠ م ٠
١٣ ـ شرما ادد الاول (Sarma- Adad1.) ١١ سنة ١٦٤٢ ـ ١٦٣١ق ٠ م ٠
١٤ ـ لي تارسن (Li- Tar- sin) ١١ سنة ١٦٣٠ ـ ١٦١٩ ق ٠ م ٠
١٥ ـ بازي (Bazi) ٢٧ سنة ١٦١٨ ـ ١٥٩١ ق ٠ م ٠
١٦ ـ لولاي (Lulai) ٥ سنوات ١٥٩٠ ـ ١٥٨٥ ق ٠ م ٠

١٧ ـ شونينوا (Su- Ninua) ٣ سنوات ١٥٨٤ ـ١٥٧١ق . م.

١٨ ـ شارما ادد الثاني (.Sarma- Adad 11) ٢ سنتان ١٥٧٠ ـ ١٥٦٨ق . م.

١٩ ـ ايريشوم الثالث (.Irisum 111) ١٢ سنة ١٥٦٧ ـ ١٥٥٥ق . م.

٢٠ ـ شمشي ادد الثاني (.Samsi- Adad 11)٥ سنوات ١٥٥٤ ـ ١٥٤٩ق . م .

٢١ ـ اشمدا كان الثاني (.Isme - Dagan 11)١٣ سنة ١٥٤٨ ـ ١٥٣٣ ق . م .

٢١ ـ شمشي ادد الثالث (.Samsi Adad 111)١٥ سنة ١٥٣٢ ـ ١٥١٧ق . م.

٢٣ ـ آشور نيراري الاول (.Assur - nirari 1)٢٥ سنة ١٥١٦ ـ ١٤٩١ق . م .

٢٤ ـ بوزور آشور الثالث (.Puzur- Assur 111)١٣ سنة ١٤٩٠ ـ ١٤٧٧ق . م .

٢٥ ـ انليل ناصر الاول (.Enlilnasir 1) ١٢ سنة ١٤٧٦ ـ ١٤٦٤ق . م

٢٦ ـ نور ايلي (Narili) ١١ سنة ١٤٦٣ ـ ١٤٥٢ ق . م .

٢٧ ـ آشور شادوني (Assursaduni) (١٤٥١) ق . م.

٢٨ ـ آشوررابي الاول (.Assurrabi 1) ١٩ سنة ١٤٥٠ ـ ١٤٣١ق . م.

٢٩ ـ آشور نادين آخي الاول (.Assur- nadin- ahi1)

٣٠ ـ انليل ناصر الثاني (.Enlilnasir 11) ٥ سنوات ١٤٣٠ ـ ١٤٢٥ ق . م.

٣١ ـ آشور نيراري الثاني (assurnirari 11) ٦ سنوات ١٤٢٤ ـ ١٤١٨ق . م .

٣٢ ـ ءاشور بنيشيشو (Assurbenissu) ٨ سنوات ١٤١٧ ـ ١٤٠٩ ق . م.

٣٣ ـ آشور ديمنيشيشو (Assurrimnisersu) ٧ سنوات ١٤٠٨ ـ ١٤٠١ ق . م.

٣٤ ـ آشور نادين آخي الثاني (.Assur- nadin- ahi, 11)٩ سنوات ١٤٠٠ ـ ١٣٩١ ق . م .

٣٥ ـ ايريبا ادد الاول (.Iriba- Adad 1)

العصر الآشوري الوسيط

١ ـ آشور اوبالط (.Assur- Uballit 1) ٣٥ سنة ١٣٦٣ ـ١٣٢٨ق . م.

٢ ـ انليل نراري (Enlilnarari) ٩ سنوات ١٣٢٧ ـ١٣١٨ ق . م .

٣ ـ آريكدن ايلو (Arikdenilu) ١١ سنة ١٣١٧ ـ ١٣٠٦ق . م.

٤ ـ ادد نيراري الاول (.Adad- nirari1) ٣١ سنة ١٣٠٥ ـ ١٢٧٤ق . م.

٥ ـ شلمنصر الاول (.Salmanassar 1) ٢٩ سنة ١٢٧٣ ـ ١٢٤٤ق . م.

٦ ـ توكولتي نينورتا الاول(.Tukulti - Ninurta1) ٣٦ سنة ١٢٤٣ ـ ١٢٠٧ق . م.

١٤ ـ كاداشمان انليل الثاني (Kadasman - Enlil 11.) ٦ سنوات ١٢٧٧ ـ ١٢٧١ق٠م٠

١٥ ـ كودور انليل (Kudur- Enlil) ٧ سنوات ١٢٧٠ ـ ١٢٦٣ق٠م٠

١٦ ـ شاكاركتي ـ شورياش (Sagarakti - Surias) ١٢ سنة ١٢٦٢ ـ ١٢٥٠ق٠م٠

١٧ ـ كاشتلياش الرابع (Kastilias iv.) ٧ سنوات ١٢٤٩ ـ ١٢٤٢ ق٠م٠

١٨ ـ انليل نادن شوم (Enlil-nadin-sum) ٣ سنوات ١٢٤١ ـ ١٢٣٨ق٠م٠

١٩ ـ كاداشمان خاربه الثالث (Kadasman- Harbe 111.) ٣ سنوات ١٢٤١ ـ ١٢٣٨ ق

٢٠ ـ ادد شوم ايدينا (Adad—sum- iddina) ٥ سنوات ١٢٣٧ ـ ١٢٣٢ق٠م٠

٢١ ـ ادد شوم ناصر (Adad- Sum- Nasir) ١٩ سنة ١٢٢١ ـ ١١٩٢ق٠م٠

٢٢ ـ مليشيخو (ميليشباك) (Melisihu/Melisipak) ١٤ سنة ١١٩١ ـ ١١٧٧ ق٠م٠

العصر الآشوري القديم

١ ـ ايلوشوما (ilusuma) حوالي ١٨٦٠ق٠م٠

٢ ـ ايريشوم الاول (Irisum 1.) حوالي ١٨٣٠ ق٠م٠

٣ ـ ايكونوم (Ikunum) حوالي ١٧٩٠ ق٠م٠

٤ ـ سرجون الاول (Sarrukin 1.) حوالي ١٧٨٥ق٠م٠

٥ ـ بوزور آشور الثاني (Puzur-Assur 11.) حوالي ١٧٧٥ق٠م٠

٦ ـ نرام سن (Naram - Sin) حوالي ١٧٦٥ ق٠م٠

٧ ـ ايريشوم الثاني (Irisum 11.) حوالي ١٧٥٠ق٠م٠

٨ ـ شمشي ادد الاول (Samsi - Adad1.) ٣٢ سنة ١٧٤٩ ـ ١٧١٧ق٠م٠

٩ ـ اشمه داكان الاول (Isme - Dagan 1.) ٣٩ سنة ١٧١٦ ـ ١٦٧٧ ق٠م٠

١٠ ـ آشور دوكول (Assur- Dugul) ٥ سنوات ١٦٧٦ ـ ١٦٧١ ق٠م٠

١١ ـ بلباني (Belbani) ٩ سنوات ١٦٦٩ ـ ١٦٦٠ق٠م٠

١٢ ـ ليباي (Libai) ١٦ سنة ١٦٥٩ ـ ١٦٤٣ق٠م٠

١٣ ـ شرما ادد الاول (Sarma- Adad1.) ١١ سنة ١٦٤٢ ـ ١٦٣١ق٠م٠

١٤ ـ لي تارسن (Li- Tar- sin) ١١ سنة ١٦٣٠ ـ ١٦١٩ ق٠م٠

١٥ ـ بازي (Bazi) ٢٧ سنة ١٦١٨ ـ ١٥٩١ ق٠م٠

١٦ ـ لولاي (Lulai) ٥ سنوات ١٥٩٠ ـ ١٥٨٥ ق٠م٠

١٠ ـ ادد نيراري الثالث (.Adad nirari 111)	٢٧ سنة ٨٠٩ ـ ٧٨٢ق . م .
١١ ـ شلمنصر الرابع (.Salmanassar 1v)	١٩ سنة ٧٨١ ـ ٧٧٢ ق . م .
١٢ ـ آشوردان الثالث (.Assurdan 111)	١٧ سنة ٧٧١ ـ ٧٥٤ق . م .
١٣ ـ آشور نيراري الخامس (.Assurnirari v)	٧ سنوات ٧٥٣ ـ ٧٤٦ق . م .
١٤ ـ تيكلا تبيلصر الثالث(.Tiglat plesar 111)	١٨ سنة ٧٤٥ ـ ٧٢٧ ق . م .
١٥ ـ سلمنصر الخامس (salmanassar v)	٤ سنوات ٧٢٦ ـ ٧٢٢ق . م .
١٦ ـ سرجون الثاني (.Sargan/Sarrukin 11)	١٦ سنة ٧٢١ ـ ٧٠٥ق . م .
١٧ ـ سنحاريب) شُنةاقفخلا (	٢٣ سنة ٧٠٤ ـ ٦٨١ق . م .
١٨ ـ اسرحدون (Asarhaddon)	١١ سنة ٦٨٠ ـ ٦٦٩ق . م .
١٩ ـ آشور بانيبال (Assurbanipal)	٤٢ سنة ٦٦٨ ـ ٦٢٦ق . م .
٢٠ ـ آشوراتيل ايلاني(Assur-etil-ilani)	٤ سنوات ٦٢٥ ـ ٦٢١ ق . م .
٢١ ـ سن شاريشكون (Sinsariskun)	٨ سنوات ٦٢٠ ـ ٦١٢ ق . م .
٢٢ ـ آشور اوبالط الثاني (.Assur-uballit11)	٥ سنوات ٦١١ ـ ٦٠٦ق . م .

نهاية الامبراطورية الآشورية

العصر البابلي الاخير

١ ـ نابو بولاصر (Nabupolassar)	٢٠ سنة ٦٢٥ ـ ٦٠٥ق . م .
٢ ـ نبوخذ نصر الثاني (Nebukadnezar)	٤٢ سنة ٦٠٤ ـ ٥٦٢ ق . م .
٣ ـ اويل مردوخ (Awil- Marduk)	سنة واحدة ٥٦١ ـ ٥٦٠ ق . م .
٤ ـ نركال شاراوصر (Nergal- sar usur)	٣ سنوات ٥٥٩ ـ ٥٥٦ ق . م .
٥ ـ لاباشي مردوك (Labasi- Marduk)	(٥٥٦) ق . م .
٦ ـ نابونيد (Nabonid)	١٧ سنة ٥٥٥ ـ ٥٣٨ ق . م .

نهاية الحكم البابلي

الحكم الاجنبي

العصر الاخميني

العصر السلوقي

٧ - آشور نادين ابلي (Assur - nadin - apli)	٣ سنوات ١٢٠٦ - ١٢٠٣ ق ..
٨ - آشور نيراري الثالث (Assur- nirari 111.)	١٥ سنة ١٢٠٢ - ١١٩٧ق . م
٩ - انليل كودور اوصر (Enlil - Kudur - usur)	٤ سنوات ١١٩٦ - ١١٩٢ ق ..
١٠ .. نينورتا ابال - اكور (Ninurta- apal-ekur)	١٢ سنة ١١٩١ - ١١٧٩ق . م.
١١ - آشوردان الاول (Assurdan 1.)	٤٥ سنة ١١٧٨ - ١١٣٣ق . م
١٢ - نينورتا توكلتي آشور (Ninurta-tukulti-Assur)	(١١٣٢) ق . م .
١٣ - موتاكيل نوسكو (Mutakkil- Nusku)	(١١٣١)ق . م .
١٤ - آشور رش ايشي (Assur-res- isi)	١٧ سنة ١١٣٠ - ١١١٣ق . م.
١٥ - تيكلا تبيلصر الاول (Tiglatpilesar 1.)	٣٨ سنة ١١١٢ - ١٠٧٤ق . م
١٦ - اشاريداابال اكور (Asarid- apal- ekur)	١ سنة ١٠٧٣ - ١٠٧٤ق . م.
١٧ - آشوربيل كالا (Assur- bel-kala)	١٧ سنة ١٠٧١ - ١٠٥٤ق . م.
١٨ - ايريبا ادد الثاني (ireba- Adad 11.)	سنة واحدة ١٠٥٣ - ١٠٥٢ ق
١٩ - شمشي ادد الرابع (samsi- Adad 1v.)	٣ سنوات ١٠٥١ - ١٠٤٨ق . م.
٢٠ - آشور ناصر بال الاول (assur- nasir-pal 1.)	١٨ سنة ١٠٤٧ - ١٠٢٩ق . م
٢١ - شلمنصر الثاني (Salmanassar 11.)	١١ سنة ١٠٢٨ - ١٠١٧ق . م.
٢٢ - آشور نيراري الرابع (Assur — nirari 1v.)	٥ سنوات ١٠١٦ - ١٠١١ق ..

العصر الآشوري الحديث

١ - آشور رابي الثاني (Assur-rabi11.)	٤٠ سنة ١٠١٠ - ٩٧٠ق . م.
٢ - آشور رش ايشي الثاني (Assur-res-isi 11.)	٤ سنوات ٩٦٩ - ٩٦٥ق . م
٣ - تيكلا تبيلصر الثاني (tiglatpilesar 11.)	٣١ سنة ٩٦٤ - ٩٣٣ ق . م.
٤ - آشوردان الثاني (Assurdan 11.)	٢٢ سنة ٩٣٢ - ٩١٠ ق . م.
٥ - ادد نيراري الثاني (Adad nirari 11.)	٢٠ سنة ٩٠٩ - ٨٨٩ ق . م.
٦ - توكولتي نينورتا الثاني (Tukulti- Ninurta 11.)	٤ سنوات ٨٨٨ - ٨٨٤ق . م.
٧ - آشور ناصر بال الثاني (Assur- nasir- pal 11.)	٢٤ سنة ٨٨٣ - ٨٥٩ق . م.
٨ - شلمنصر الثالث (Salmanassar 111.)	٣٤ سنة ٨٥٨ - ٨٢٤ ق . م.
٩ - شمشي ادد الخامس (Samsi - Adad. v)	١٣ سنة ٨٢٣ - ٨١٠ ق . م.

العصر الفرثي
العصر الساساني

العصر الاسلامي
(بدايته في العراق في ٦٣٧ ميلادية) .

ملحق رقم (٢)
فهرس لبعض المدن والمواقع الاثرية

الاسم الحديث	الاسم القديم	الموقع الجغرافي
تل ابراهيم	كوثا	٥٠ كيلو متراً الى الجنوب من مدينة بغداد
ابو حبه	سپار	٢٦ كيلو متراً الى الجنوب الغربي من بغداد .
ابو شهرين	اريدو	٤٠ كيلو متراً الى الغرب من مدينة الناصرية .
تل اجرب		١٥ ميلاً شمال شرقي تل اسمر .
اربيل اربا ايلوم		كز محافظة اربيل .
تل اسمر	اشنونا	٥٠ ميلاً شمال شرقي بغداد .
الارپجيه		٥ كيلو متراً الى الشرق من سور نينوى الخارجي .
اشجالي	دور ريموش ؟	٣ اميال جنوب شرقي خفاجي .
ايشان بحريات	ايسن	٣٧ كيلو متراً عن الديوانية و٣٥ كيلو متر عن عفك .
بابل	باب ايلو	٩٥ كيلو متراً جنوب بغداد .
برص نمرود	بور سيبا	١٠ كيلو مترات الى الجنوب من بابل الاثرية .
بسمايه	ادب	٦٠ كيلو متراً الى الغرب من مدينة الناصرية .
تل بلا		قرب الموصل .
بلوات	ايمكوراليل	١٥ كيلو متراً عن نمرود .
تلو	گيرسو	٣٠ كيلو متراً الى الشرق من مدينة الشطره
تل حرمل	شادو بوم	بغداد الجديدة
تل حسونه		٢٢ ميلاً جنوب الموصل
تل الاحيمر كيش		١٥ كيلومتراً الى الشرق من بابل الاثرية
تل الرماح		١٢ كيلو مترا الى الجنوب من تلعفر
خفاجي		٧ اميال شرقي بغداد
خور سباد	دور شاروكين	١٨ كيلو متراً شرقي نينوى
جمدة نصر		١٥ ميلاً شمال شرقي كيش

جوخه	اومّا	١٠ كيلو مترات غربي نهر الغراف والرفاعي
سامراء	سوموروم سومارتا	١٢٠ كيلو متراً عن بغداد
سنكره	لارسا	٢٠ كيلو متراً الى الجنوب الشرقي من الوركاء
العقير		٥٠ ميلاً جنوب بغداد
فاره	شورورباك	٦٤ كيلو متراً جنوب شرقي الديوانية
قلعة الشرقاط	اشور	٥ كيلو مترات الى الجنوب من قضاء الشرقاط . (محافظة نينوى)
تبه كروه		١٥ ميلاً شمال شرقي الموصل
نفر	نيپور	٧ كيلو متراً من عفك
نمرود	كالخو ، كالح	٣٧ كيلو متراً الى الجنوب الشرقي من الموصل
نينوى	نينوى	الجانب الشرقي من مدينة الموصل وعلى بعد كيلو متر واحد الى الشرق من نهر دجلة
المقير	اور	١٥ كيلو متراً الى الجنوب الغربي من مدينة الناصرية مركز محافظة ذي قار
الهبه	لگش	٣٠ كيلو متراً الى الشرق من الشطرة
الوركاء	اوروك	٦٠ كيلو متراً من السماوة مركز محافظة المثنى و١٥ كيلو متراً الى الشرق من ناحية الخضر

مختصرات المصادر

Abbreviations

AJSL - American Journal of Semitic Languages and Literatures.

ANOR - Analecta Orientalia.

AT - R.Opificius, Das altbabylonische Terrakottarelief.

ATU - A.Falkenstein, Archaische Texte aus Uruk.

BASOR - Bulletin of the American School of Oriental Research.

HLS - W. Stauder. Die Harfen Und Leiern der Sumerer.

HLV - W. Stauder. Die Harfen und Leiern Vorderasiens in babylonischer und assyrischer Zeit.

JNES - Journal of Near Eastern Studies.

MAO - M.Wegner, Die Musikinstru mente des Alten Orients.

MGG - Die Musik in Geschichte and Gegenwart.

MS - F. W. Galpin, The Music of the Sumerians and their immediate successors the Babylonians and Assyrians.

MSBA - W. Stauder. Die Musik der Sumerer, Babylonier and Assyrer.

MSK - H.Hartmann, Die Musik der sumerischen Kultur.

RA - Revue d'Assyriologie et drchheologie Orientale.

SAHG - Falkenstein und von Soden, Sumerische und akkadische Hymnen und Gebete.

UE - Ur Excavations.

TW - ch. Ziegler, Die Terrakotten von Warka

ZA - Zeitschrift fur Assyriolagie und vorderasiatische Archaologie.

ZDMG - Zeitschrift der Deutschen Morgen- landischen Gesellschaft.

ZFMW - Zeitschrift fur Musikwissenschaft.

٢ ـ المصادر الاجنبية

1. Aign, B., 1963

Die Geschichte der Musikinstru mente des agaischen Raumes bis um 700 vor christus, phil. Diss. Frankfort am Main 1963.

2. Andre, W. 1939

Gravierte tridacna- Muscheln aus Assur, in: Zeitschriff fur Assyriologie, N.F.11 (45), pp.88-98.

3. Bamett, R.D.1969.

New Facts About musical Instruments from Ur, in: Iraq 31,2pp.96- 103.

4. Bayer, B.1963

The Material Relics of Music in ancient Palestine and its Environs

5. Behn, F. 1981/19

Die Laute im Altertum und fruhen Mittelalter, in: Zeitschrift fur Musik- wissenschaft 1,1981/19,pp. 18-107.

6. — 1954

Musikleben im Altertum und fruhen Mittelalter.

7. Biggs, R. D. 1968

The Sumerian Harp, in: The American Harp Journal 1,3,pp.6—12.

8. Blades, J. 1970

Percussion Instruments and their History.

9. Bragard/de Hen 1968

Musikinstrumente aus zwei Jahr tausenden.

10. Couar and kilmer 1980

The Lute in ancient Mesopotamia, in. Music and Civilization (The British Museum Year book 4,pp.13—23.

11.— 1983

Artikel (Laute) in: Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archaologie, Bd.6, siebente/ achte Lieferung, pp. 512-517.

فهرست المصادر

Bibliography

لقد اثبتنا هنا الكتب والمقالات المهمة في المواضيع الموسيقية اما المصادر المتعلقة بالتنقيات والمواضيع الاخرى فقد اوردناها في الهوامش .

١ ـ المصادر العربية

١ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقيه في العراق القديم ، المؤسسة التجاريه للطباعة والنشر، الطبعة الاولى، بيروت ١٩٧٠ .

٢ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، الالات الموسيقيه في العصور الاسلامية، منشورات وزارة الاعلام ـ الجمهورية العراقية ـ سلسلة الكتب الفنية (٢٩) بغداد ١٩٧٥ ، صدر بمناسبة انعقاد المؤتمر الرابع للمجتمع العربي للموسيقى في بغداد ـ شباط ١٩٧٥ .

٣ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، الالات الموسيقية في معرض المجمع العربي للموسيقى، بغداد ١٩٨٢ .

٤ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، «دراسة آثارية مقارنة لتاريخ الالات الموسيقية في مصر والعراق القديم»، في مجلة سومر المجلد ٣٣ لسنة ١٩٧٧ ص٩ ـ١٧ .

٥ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، «الحضارة الموسيقية لبلاد مابين النهرين »، في مجلة آفاق عربية العدد ٣ تشرين الثاني ١٩٨١ ، ص٣٠ ـ٤١ .

٦ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، «النظرية الموسيقية تبدأ من العراق القديم »، في مجلة آفاق عربية العدد ١٠ حزيران ١٩٨٣ ، ص ٦٢ ـ ٧٣ .

٧ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، «دور بلاد مابين النهرين في صناعة الالات الموسيقية»، في مجلة آفاق عربية العدد ٩ ايار ١٩٨٤ ، ص٩٤ ـ١٠١ .

٨ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، «الطنبوره في الخليج العربي »، في مجلة آفاق عربية، العدد ٨ آب ١٩٨٥ ، ص ٩٠ ـ٩٦ .

٩ ـ الدكتور حسين علي محفوظ، قاموس الموسيقى العربية، وزارة الاعلام ـ الجمهورية العراقية، اللجنة الوطنية العراقية للموسيقى، صدر بمناسب انعقاد مؤتمر بغداد الدولي للموسيقى تشرين الثاني ١٩٧٥ ، دار الحرية للطباعة ـ بغداد ١٩٧٧ .

٢ ـ المصادر الاجنبية

1. Aign, B., 1963

Die Geschichte der Musikinstru mente des agaischen Raumes bis um 700 vor christus, phil. Diss. Frankfort am Main 1963.

2. Andre, W. 1939

Gravierte tridacna- Muscheln aus Assur, in: Zeitschriff fur Assyriologie, N.F.11 (45), pp.88-98.

3. Bamett, R.D.1969.

New Facts About musical Instruments from Ur, in: Iraq 31,2pp.96- 103.

4. Bayer, B.1963

The Material Relics of Music in ancient Palestine and its Environs

5. Behn, F. 1981/19

Die Laute im Altertum und fruhen Mittelalter, in: Zeitschrift fur Musik- wissenschaft 1,1981/19,pp. 18-107.

6. — 1954

Musikleben im Altertum und fruhen Mittelalter.

7. Biggs, R. D. 1968

The Sumerian Harp, in: The American Harp Journal 1,3,pp.6—12.

8. Blades, J. 1970

Percussion Instruments and their History.

9. Bragard/de Hen 1968

Musikinstrumente aus zwei Jahr tausenden.

10. Couar and kilmer 1980

The Lute in ancient Mesopotamia, in. Music and Civilization (The British Museum Year book 4,pp.13—23.

11.— 1983

Artikel (Laute) in: Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archaologie, Bd.6, siebente/ achte Lieferung, pp. 512-517.

22. - 1970 b

Reponse a D. Wulstan a propos de la theorie babylonienne, in: Revue de Musicologie 56, pp. 129.

23. - 1975

Les problemes de la notation haurrite. Dechiffrement de la plus ancienne notation musicale, in: Revue d'Assyriologie et d'Archeologie Orientale 69, pp.156-173.

24. - 1976

Meso potamie, in: Bordas (Hrsg.), Science de la musique, Bd. 2, pp.597- 601.

25. - 1977

Dechiffrement de la musique babylanienne (Accademia nazionale dei Lincei, Quaderno, Ram.

26. - 1981

Music in the ancient Mesopotamia and Egypt, in: World Archaeology, 12pp. 287-297.

27. Ellermeier, F. 1970

Beitrage zur Fruhgeschiche altorientalischer Saiteninstru mente, in: Archaologie und Altes tesy ament, Fetschrift fur Kurt Galling zum 8. Jauvar 1970, hrsg. von A. Kutsch, pp. 75-90.

28. Engel, C. 1864

The Music of the most Ancient Nations, London 1864.

29. Farmer, H. G. 1953

The musical Instruments of the Sumerians and Assyrians, in: Oriental Studies. Musical, London 1953, p.15 ff.

30. — 1960

The Music of ancient Mesopotamia, in: the New Oxford History of Music, Bd.1, London 1960, pp. 228-254.

31. - Fleischhauer, G. 1964

Etrur und Rom (Musikgeschichte in Bildern, Bd. 11, Lfg.5), leipzig 1964.

32. Fallet and Nober, 1954

Zur altorientalischen Musik, in: Biblica 35,2,1954, p. 232.

33. Galpim, F.W. 1929

22. - 1970 b

Reponse a D. Wulstan a propos de la theorie babylonienne, in: Revue de Musicologie 56, pp. 129.

23. - 1975

Les problemes de la notation haurrite. Dechiffrement de la plus ancienne notation musicale, in: Revue d'Assyriologie et d'Archeologie Orientale 69, pp.156-173.

24. - 1976

Meso potamie, in: Bordas (Hrsg.), Science de la musique, Bd. 2, pp.597- 601.

25. - 1977

Dechiffrement de la musique babylanienne (Accademia nazionale dei Lincei, Quaderno, Ram.

26. - 1981

Music in the ancient Mesopotamia and Egypt, in: World Archaeology, 12pp. 287-297.

27. Ellermeier, F. 1970

Beitrage zur Fruhgeschiche altorientalischer Saiteninstru mente, in: Archaologie und Altes tesyament, Fetschrift fur Kurt Galling zum 8. Jauvar 1970, hrsg. von A. Kutsch, pp. 75-90.

28. Engel, C. 1864

The Music of the most Ancient Nations, London 1864.

29. Farmer, H. G. 1953

The musical Instruments of the Sumerians and Assyrians, in: Oriental Studies. Musical, London 1953, p.15 ff.

30. — 1960

The Music of ancient Mesopotamia, in: the New Oxford History of Music, Bd.1, London 1960, pp. 228-254.

31. - Fleischhauer, G. 1964

Etrur und Rom (Musikgeschichte in Bildern, Bd. 11, Lfg.5), leipzig 1964.

32. Fallet and Nober, 1954

Zur altorientalischen Musik, in: Biblica 35,2,1954, p. 232.

33. Galpim, F.W. 1929

The Sumerian Harp of Ur, in: Music and Letters 10,2, 1926, pp. 108- 123.

34. - 1955

The Music of the Sumerians and their immediate Successors the Babylonians and Assyrians, (1Cambridge 1937), Strasbourg 1955.

35. Giiter back, H.G.1970

Musical Notation in Ugarit, in: Revue d'Assyriologie et d'Archeologie Orientale 64,1,1970,pp.45-52.

36. - Gurney, O.R. 1968

An Old Babylonian Treatise on the Tuning of the Harp, im: Iraq 30, 1968, pp. 229-233.

37. Hartmann, H. 1960

Die Musik der sumerischen Kultur, phil. Diss. Frankfurt am Main 1960.

38. Hickmann, H. 1950

Les Luths aux frettes du Nouvel Empire, in; Annales du Service des Antiquites de l'Egypte 52, 1952.

39. - 1956

Artikel a (Harfe), in: Die Musik in Geschichte und Gegen wart, Bd.5, Kassel/Basel 1956, sp. 1507ff.

40. - 1960 a

Artikel (Laute), in: Die Musik in geschichte und Gegen wart, Bd.8, kassel/ basel 1960, sp. 345 ff.

41. - 1960 b

Artikel (Leier), in: Die Musik in Geschichte und Gegen wart, Bd. 8, Kassel /Basel 1960, sp. 517 ff.

42. - 1961 a

Agypten (Musikgeschichte in Bildern, Bd. 11, Lfg.1), Leipzig 1961.

43. 1961 b

Vorderasien Und Agypten in musikalischen Austausch, in: Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft, 1961,2

44. Hornbastel and Sachs, 1914

Systewatik der Musikins tru mente. Ein Uersuch, in: Zeitschri ft fur Ethnolagie 46, 1914, pp. 553—590.

45. - Husmann, H. 1961

Grund lagen der antiken and orientalischen Musikkultur, Berlin 1961.

46. Kilmer, A. D. 1960

Two new Lists of Key Numbers for mathematical Operations, in: Orientalia 29, 1960, pp. 273-308.

47. - 1965

The Strings of musical Instruments. Their names, numbers, and strings, in: Studies in HANOR OF Benno Landsberger (Publications of the Oriental (Istitute of the University of Chicago, Assyriological Studies 16), Chicago 1956, pp. 261- 268.

48. - 1971

The Discovery of an ancient Mesopotamiam Theory of Music, in: Proceedings of the American Philosophical Society 115, 1971, pp, 131-149.

49. - 1947

The Cult Song with Music From ancient Ugarit. Another interpretation, in: Revue d'Assyriologie et d'Archeologie Orientale 68, 1974, pp. 69-82.

50. - ,Croker and Brown. 1976

Sounds from Silence. Recent discoveries in ancient Near Eastern music, Berkeley 1976.

51. Kummel, H.M. 1970

Zur Stimmung der babylonischen Harfe, in: Orientalia 39, 1970, pp. 252-263.

52. Landsberger, B. 1933

Die angeblische babylonische nater- schrift, in: Aus funf Jahrtausenden morgenlandischen Kultur. Festschrift Mas Freiherr von Oppenheim zum 70. Geburtstage (Archiv Fur Orient forschung, Beiband 1), Berlin 1933, pp. 170-178.

53. Langdon, S. 1919

Sumerian Liturgies and Psalms (Pennsylvania University Museum, Publications of the Babylonian Section 10,4), Philadelphia 1919.

54. - 1921

Babylorian and Hebrew musical Terms, in: Journal of the Royal Asiatic Society 1921, pp. 170-191

.55. Laroche, E., 1968

Do Cuments en Langue hourrite Provenant de Ras Shamra.11. textes hourrites en cuneiformes syllabiques, in: Ugaritica 5, 1968, pp. 462-496.

56. - ,1973

Etudes hourrites. Notation musicale, in: Revue de Musicolagio 67, 1973, pp. 124-129.

57. Lavignac, A., 1924

Encyclopedie de la musique.1. Partie: Antiquite-moyen age, paris 1924.

58. Lutz, H.F., 1931

A Larsa Plaque, in: University of Califamia Publications in Semitic Philology 9,10,1931,p.401 ff.

59. Manniche, L., 1975

Ancient Egyptian musical instruments (Munnchener Agyptologische Studien 34) Munchen, Berlin 1975.

60. wacel Dubais, C., 1936

A propos de scenes de musique et de danse, in: Revue des arts asiatiques 10, 1936, pp. 110-112.

61. Meyer, E. H., 1977

Mesopotamien, in: Geschichte der Musik, Bd.1, Leipzig 1977,p. 125 ff.

62. Mitchell, T.c., 1980

An Assyrian stringed Instrument, in: Music and civilisation (The British Museum Year book 4), London 1980, pp. 33-42.

63. Parrot, A., 1961

Assur. Die Mesopamische Kunst vom 13. vorchristlischen Jahrhundert bis zum Tode Alexanders des Gro Ben (Univer sum der Kunst), Munchen 1961

64. Polin, C., 1954

Music of the ancient Near East, New York 1954.

65. Porada, E., 1956

A Lyre Player From Tarsus and his Relations, in: S. S. Weinberg, The Aegean and the Near East,

Studies presented to Hetty Gold mann, New York 1956, pp. 185-211.

66. - 1980

A Cylinder Seal showing a Harpist, in: Music and civilisation (The British Museum Year book4), London 1980, pp.29-31.

67. Rashid, Subhi Anwar 1967 a

Neue akkadische Leierdar stellungen und ihre Bedeutung fur die mesopotamische Musikgeschichte, in: Sumer 23, 1967, pp. 144-146

68. - 1967 b

Buch besprechung zu W. Stauder, Die Harfen und Leiem Varderasiens in Babylonischer und Assyrischer Zeit, FrankFurt am Main 1961, in: Berliner Jahrbuch fur Vor-und Fruhgeschichte 7, 1967, pp. 355-356.

69. - 1970

Das Auftreten der Laute und die Bergvalker vordera siens, in: Hundert Jahre Berliner Gesellschaft fur Anthropologie, Eth nologie und Urgeschichte. 2. Teil: Fachwissen schaftliche Beitrage, Berlin 1970, pp. 207-219.

70 - 1971 a

Zur Datierung der mesopotamischen Trommeln und Bechen, in: Zeitschrift fur Assyriologie, N.F. 27(61,1), 1971 pp.89-105.

71. - 1971 b

Buch bes perchu — ng zu J. Rimmer, Ancient musical Instruments of western Asia in the Department of western Asiatic Antiquities, The British Museum, 1969, in: Zeitschrift fur Assyriologie, N.F. 27 (61,1), 1971, pp.179-184.

72. - 1973

Umdatierung einiger terrakottareliefs mit Lauten darstellung, in: Baghder Mitteilungen 6, 1973,pp. 84-97.

73. Reese, G., 1940

Music in the Middle Ages. New York 1940.

86. - 1943

The Rise of Music in the ancient World. East and West, New York 1943.

87.-1968

Die Musik der Aleter Welt in Ost und West, Aufstieg und Entwichlung, hrsg. Von J.Eisner unter Mitarbeit von G. Schon felder, Berlin 1968.

88. Spycket, A. 1972

La Musique Instruen mesopotawienne, in: Jaumal des Savants, publie par l'institut de France. Academie des inscriptions et Belles-Lettres, 1972,pp.153-209.

89. - 1981

Musique sumero-babylonienne et archeologie, in: Universalia 1981, pp.433-435.

90. Stauder, W., 1957

Die Harfen und Leiem der Sumerer, Frankfurt am ain 1957.

91. - 1961 a

Die Harfen und Leiem vorderasiens in baby lonischer und assyrischer Zeit, Frankurt am Main 1961.

92. - 1961 b

Zur Fruhgeschichte der Laute, in: Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstage, Tutzing 1961, pp. 15)25.

93. - 1963

Artidel (Schlaginstrumente (Antike)), in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, bd. 11, Kassel 1963, Sp. 1778ff.

94. - 1965

Artikel Sumerisch- Babylonische Musik in: Die Musik in Geschichte und Gegen wart, Bd. 12, Kassel 1965, Sp. 1737 ff.

95. - 1966

Artikel Trommel und Pauke (Mittelalter), in: Die Musik in Geschichte und Gegen wart, BD.s13,Kassel, 1966, Sp. 740 ff.

86. - 1943

The Rise of Music in the ancient World. East and West, New York 1943.

87.-1968

Die Musik der Aleter Welt in Ost und West, Aufstieg und Entwichlung, hrsg. Von J.Eisner unter Mitarbeit von G. Schon felder, Berlin 1968.

88. Spycket, A. 1972

La Musique Instruen mesopotawienne, in: Jaurnal des Savants, publie par l'institut de France. Academie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1972,pp.153-209.

89. - 1981

Musique sumero-babylonienne et archeologie, in: Universalia 1981, pp.433-435.

90. Stauder, W., 1957

Die Harfen und Leiern der Sumerer, Frankfurt am

ain 1957.

91. - 1961 a

Die Harfen und Leiern vorderasiens in baby lonischer und assyrischer Zeit, Frankurt am Main 1961.

92. - 1961 b

Zur Fruhgeschichte der Laute, in: Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstage, Tutzing 1961, pp. 15)25.

93. - 1963

Artidel (Schlaginstrumente (Antike)), in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, bd. 11, Kassel 1963, Sp. 1778ff.

94. - 1965

Artikel Sumerisch- Babylonische Musik in: Die Musik in Geschichte und Gegen wart, Bd. 12, Kassel 1965, Sp. 1737 ff.

95. - 1966

Artikel Trommel und Pauke (Mittelalter), in: Die Musik in Geschichte und Gegen wart, BD.s13,Kassel, 1966, Sp. 740 ff.

74. Rimmer, J., 1969

Ancient musical Instruments of Western Asia in the British Museum, London 1969.

75. Rutten, M., 1935

Scenes de musique et de danse. Musee du Louvre, Antiquites Orientale, in: Revue des arts asiatiques 9, 1935, pp. 218-224.

76. Sachs, C., 1921

Die Musikinstrumente des alten Agypten, Berlin 1921.

77. - 1924 a

Musik des Altertums (Jedermanns Bucherei), Breslau 1924.

78. 1924 b

Die Entzifferung einer baby lonisohen Natenschrift, in: Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften 18, 1924, pp. 120-123.

79. - 1924/25

Ein babylonischer Hymnus, in: Archiv Fur Musikwissen schaft 7, 1924/25, pp.1-22.

80. - 1928 a

Die Musik der Antike (Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von E. Buchen), Wildpark-potsdam 1928.

81. - 1928 b

Geist und werden der Musikinstrumente, Berlin 1928.

82. - 1929

Zweiklange im Altertum, in: Festschrift fur johannes wolf, Berlin 1929, p.188ff.

83. - 1940

The History of musical Instruments, New York 1940.

84. - 1941

The Mystery of the Babylonian Notation, in: The Musical Quarterly 27, 1941, p. 62ff.

85. - 1942

The Orient and Western Music in the Asian Legacy and American Life, New York 1942, p.56ff.

96. - 1967

Ein Musiktraktat aus dem zweiten vorchristlichen Jahr tausend, in Festschrift fur Walter Wiora zum 30. Dezember 1966, Kassel 1967, pp.157-169.

97. - 1970

DiesMusik der Sumerer, Babylonier und Assyrer, in: H. Hickmann und Stauder, Orientalische Musik, in: Handbuch der Orientalistik, Abt. 1,Erganzungsband4, hrsg. von B. Spuler, Leiden 1970, pp. 171-243.

98. - 1973 a

Alte Musikinstrumente, Braunschweeig 1973.

99. - 1973 b

Artikel Harfe, in: Reallexi hon der Assyrioıogie und vorderasiatischen Archaologie, Hrsg. von D.O. Edzard,Bd. 4, Berlin, New york 1973, p. 114 ff.

100. .. 1977

Einfuhrung in die istrumentalkunde (Taschen bucher zur Musik wissenschaft 21), Wilhelmshaven 1977.

101. - 1980

Artikel (mesopotamia), in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Hrsg. Von Sadie, Bd. 12, London 1980.

102. Thiel, H. J. 1977

Der Text und die Noteuf olgen des Musiktextes aus ugarit, in: Studi Micenei ed Egeo— Anatalichi 18, 1977, pp.109-136.

103. - 1978

Zur Gliederung des Musik-Textes Aus Ugarit, In: Revue Hittite et asianique 36, 1978, pp.189-198.

104. Touma, Habib Hassan 1975

Die Musik der Araber (Taschen bucher Zur Musikwissenschaft 37), wilhelm haven 1975.

105. Valentin, E.1980

Handbuch der Musikinstram entenkunde cBosse- Musik- Poper back 4), Regensburg 1980.

106. Virolleaud and Pelagaud, 1924

La musique chez les Sumeriens, in: A. Lavignac, Encyclopedie de la musique, Bd. 1, Paris 1924, p.36ff.

107. Vorreiter, L.1972/73

Westsemitische Urformen von Saiteninstrumenten, in: Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft fur Musik des Orients 11,1972/1973,pp.71-77.

108. weege, F. 1926

Der Tanz in der Antike, Halle (Saale) 1926.

109. Wegner, M. 1949

Das Musikleben der Griechen, Berlin 1949

110. - 1950

Die Musikinstrumente des Alten Orients (Orbis antiquus 2), Munster 1950.

111. - 1963

Griechenland (Musikgeschichte in Bildern, Bd. 11, Lfg.4), Leipzig 1963.

112. Williamson, M. 1969

Les Harpes sculptees du temple d'Ishtar a Mari, in: Syria 46, 1969, pp. 209-224.

113. Wulstan, D. 1968

The Tuning of the Babylonian Harp, in: Iraq 30, 1968, pp. 215-228.

114. - 1971

The earliest Musical Notation, in: Music and Letters 52,4,1971, pp. 365-382.

115. - 1974

Music from ancient Ugarit, in0 Revue d'Assyriologie et d'Archeologie Orientale 68,2,1974, pp.125-128.

محتويات الكتاب

الهوامش

1. Wilhelm Ambros, Geschichte der Musik, Leipzig 186, s. 177 ff.

2. Carl Engel, The Music of the Most Ancient Nations, London 1864.

3. Virolleaud, Ch. u.F. Pelagaud, La Musique chez les Sumeriens, in Lavignac, Encyclopedie de la Musique, Vd. I,paris 1924, S. 36 ff.

4. C. Sachs, Musik des Altertums, Breslau 1924. Die Musik·der Antike, in: Handbuch der Musikwissenschft, Hrsg. V. E. Buchen. Wild park- Potsdam 1928. Geist und Werden dem Musikinstrumente, Berlin 1929.

5. G. W. Galpin, The Music of the Sumerians and their immediate successors the Babylonians and Assyrians. London 1937.

6. C. Sachs, The History of Musical Instruments, New York 1940.

7. G. Reese, Music in the Middle Ages, New York 1940.

8. F. Behn, Musikleben im Altertum und fruhen Mittelalter, Stuttgart 1954.

9. C.Polin, Music of the Ancient Near East, New York 1954.

10. C. P olin, Music of the Ancient Mesopotamia. in: The New Oxford History of Music, Vol.1, London 1957.

11. M. Wegner, Die Musikinstrumente des Alten Orents, Munster 1950.

12. W. Stauder, Die Harfen und Leiern der Sumerer, Frankfort an Main 1957.

13. W. Stauder, Die Harfen und Leiern Vorderasiens in Babylonischer und assyrischer Zeit, Frank furt am Main 1961.

14. Subhi Anwar Rashid, Buchbesprechung in: Berliner Jahrbuch fur Vor- und Fruhgeschichte 7, 1967, S. 355-359.

15. W. Stauder, Zur Fruhgeschichte der Laute, in Festschrift fur Helmuth Osthoff, Tutzing 1961, S. 15ff.

16. H. Hart mann, Die Musik der sumerischen kultur, Diss. Frankfurt am Main 196.

17. Subhi Anwar Rashid, Das Auftreten der Laute und die Bergvolker Vorderasiens, in: Hundert Jahre Berliner Gesellschaft fur Anthropologie, Ethnologie und ureschichte, 2. Teil, Berlin 1970, S. 207-219.

18. Subhi Anwar Rashid, Zur Datierung der Mesopotamischen Trommeln und Bechen, in Zeitschrift fur Assyriologie und Vorderasiatische Archaologue, Bd. 61. I. Halfband 1971, S. 89-105.

Neue akkadische Leierdarstellungen und ihre Bedeutung gur die mesopotamische Musikgesch; chte, in Sumer Vol. xx111, 1967, S. 144-149. Umatierung einiger Terakottareliefs mit Lautendarstellungen, in Baghdader Mitteilungen 6, 1972, S. 87-97.

١٩ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم، بيروت. ١٩٧٠ .
الدكتور صبحي انور رشيد، الالات الموسيقية في العصور الاسلامية، بغداد ١٩٧٥ .

٢٠ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، دراسة نقدية لمسلة من بدرة، مجلة سومر المجلد ٣١ لسنة ١٩٧٥، ص٣٩ ـ٥٤ . الدكتور صبحي انور رشيد، دراسة آثاريه مقارنة لتاريخ الالات الموسيقية في مصر والعراق القديم، مجلة سومر المجلد ٣٣ لسنة ١٩٧٧، ص٩ ـ١٧ . الدكتور صبحي انور رشيد، الحضارة الموسيقية لبلاد مابين النهرين، مجلة آفاق عربية، العدد ٣ لسنة ١٩٨١ ص ٣٠ ـ٤١ . الدكتور صبحي انور رشيد، الموسيقى في حياة بلاد مابين النهرين، مجلة النفط والتنمية العدد ٨٧ لسنة ١٩٨١، ص ١٨ ـ٢٣ . الدكتور صبحي انور رشيد، النظرية الموسيقية تبدأ من العراق القديم، مجلة آفاق عربية العدد ١٠ لسنة ١٩٨٣، ص٦٢ ـ٧٣. الدكتور صبحي انور رشيد، الالات الموسيقية بين العرب واوربا في العصور الوسطى، في كتاب ايام بغداد، من اصدارات المركز الدولي لدراسات الموسيقى التقليديه، بغداد ١٩٨٣ ص٩٢ ـ١٠١ . الدكتور صبحي انور رشيد، اثر موسيقي من الحضر وخطأ المنقبين في تحديد هوية الاله الاغريقي تريتون، مجلة سومر المجلد ٣٩ لسنة ١٩٨٣ . الدكتور صبحي انور رشيد، الموسيقى في حضارة العراق القديم، فصل في كتاب (الحضارة في العراق)، بغداد ١٩٨٤. الدكتور صبحي انور رشيد، الطنبورة في الخليج العربي، مجلة آفاق عربية .

21. A. Parrot, Assur. Die mesopota mischeKunst vom x111. Vorchristlischen Jahrhundert bis zum Tode Alexanders des Grossen, Munchen 1961, S. 297-312.

22. D. K ollan & A. D. Kilmer, The Lute in Ancient Mesopotamia, in Music and Civilization, The British Museum Year book 4, London 1980, S. 13-23.

23. T. C. Mitchell, An Assyrian Stringed Instrument, in Music and Civilisation, The British Museum Year book 4,London 1980, S. 33-36.

24. Constanze Schmidt- Colinet, Die Musikinstrum ente in der kunst des Alten Orients. Archaologisch- philologische Studien, Bonn 1981.

25. A. D. Kilmer, Tow New lists of Key Numbers for mathematical Operations, in: Orientalia NS, 29, 1960, S. 273-308; The Strings of Musical Instruments: Their Names, Nu
bers, and Significance, in Assyriological Studies, No, 16 Chicago 1965 S. 261-268; The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music, in: Proceedings of the American philosophical Society 115, 1971, S. 131-149; The Cult Song with Music From Ancient ugarit: Another interpretation, in

Revue d'Assyriologie 68, 1974, S. 69-82.

26. H. M. Kummel, Zur Stimmung der babylonisxhe Harfe, in Orientalia 39, 1970, s. 252-263.

27. R. D. Biggs, The Sumerian Harp, in: The American Harp Journal 1,3,1968, s.6 —12.

28. O.R. Gurney, An Old Babylonian Treatise on the Tuning of the Harp, in: Iraq 30, 1968,ss. 229-233.

29. H.G. Guterbock, Musical Notation in ugarit, In: Revue d'Assyriologie 64,1970, S. 45-52.

30. A. Spycket, Lo Musique Instrumentale Mesopotaminne, in: Journal des Savants, July- septem-ber 1972, S. 153-209; Musique Sumero- Babylonienne et archeologie, in: Universalia 1981, s. 344-435.

31. E. Laraxhe, Etudes hourrites. Notation musicle, in Revue de musicologie 67, 1973, s. 124-129.

32. A. Shaffer, A New Musical term in Ancient Mesopotamian Music, in: Iraq Vol. Xiii part 1, 1981, s. 79-83.

33. M. Duchesne- Guillemin, La harpe en Asie occidentale ancienne, in: Revue d'Assyriologie et d'Ar-cheologie oriental 34, 1937, s.29-41; La musique en Egzpt et en Mesopotamie de la pleiade, Bd.I, Paris 1960, s. 352; Decouverte d'un gamme babylonenne, in: Revue Sur la gamme Babylonienne, in Assyriolo-gical Studies 16 Chicago 1965, S. 268-272; AL'aube de la theorie musicale. Concordance de trois ta blet-tes Babyloniennes, in: Revue de Musicologie 52, 1966, S. 149-162; Survivance orientale dans la de-signation des cordes de la lyre en Grece?, in Syria 44, 1697, S. 233-246; La theorie babylonenne des meta boles musicales, in Revue de Musicologie 55, 1969, S. 3-11; La harpe a plectre iranienne. Son ori-gine et sa diffusion, in Journal of Near Eastern Studies 28, 1969,S. 109-115; Note complemen taire sur l'instrument algar, in jaurnal of Near Eastern Studies 29, 1970, S.200f.; Reponse a D. Wulstan a propos de la theorie babylonienne, in Revue de Musicologie 56, 1970, S. 129; Ls problemes de la not ation hour-rite.

Dechiffre ment de la plus ancienne notation musicale, in Revue d'Assyriologie et d'Archeologie o Rion-tale 69, 1975, S. 159-173; Mesopotamie, in: Bordas (Hrsg.) Science de la Musique, musique baby lonien-ne (Accademia nozionale dei Lincei, Quaderno 236), Rom 1977.

34. D. Wulstan, The tuning of the Babylonian Harp, in Iraq 30, 1968, S. 215-228; The earliest musical Nota-tion, in: Music and Letters 52, 4, 1971, S. 365-382; Music from ancient Ugarit, in: Revue d'Assyrialahie et d'Archeologie Orientale 68, 2, 1974, S.125-128.

35. W. Stauder, Ein Musiktraktat aus dem zweiten vorchristlichen Jahrtausend, in: Festschrift Walter Wiora, Kassel 1967, S. 157; Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer, in Orientalische Musik, Leiden 1970, S. 233 ff.

36. J. Rimmer, Ancient musical Instruments of Western Asia in the British Museum, Lon don 1969.

37. Subhi Anwar Rashid, Buchbesprechung zu J. Rimmer, Ancient Musical Instruments of western Asia in the Depart ment of western Asiatic Antiquities, The British Museum 1969, in: Zeitschrift fur Assyriolo-

gie, N. F. 27 (61,1), 1971, S. 179-184.

٣٨ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقيه في العراق القديم، ص ٤٣ ـ٤٤، صورة رقم ١١ وشكل ١٩ والمراجع الاجنبيه الواردة فيه .

٣٩ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر نفسه، ص٤٥ ـ ٤٦ شكل (٢٠) والمراجع الاجنبيه الوارده فيه .

٤٠ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر نفسه، ص٦١ والمراجع الاجنبيه الوارده فيه وانظر كذلك الدكتور صبحي انور رشيد الالات الموسيقيه في العصور الاسلاميه، ص٢٩٤ شكل ١٨٦ .

41. J.Rimmer, AMi, 39 f.pl. xxi, xix, xx.

٤٢ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقيه في العراق القديم، ص٢٥٣ ـ ٢٥٧ .

٤٣ ـ سليم الحلو، تاريخ الموسيقى الشرقيه، بيروت ١٩٧٥، ص٢٨ .

44. W. Stauder, Ein Musiktraktat aus dem zweiten vorchristlischen Jahrtausend, in: Festschrift walter wiora, 1967, S. 157 ff; Derselbe, in Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer, in Orientalische Musik, Leiden /koln 1970, S. 233ff.

٤٥ ـ سليم الحلو، المصدر السابق، ص١٠٤ .

46. H. M. Kummel, Zur Stimmung der babylonischen Harfe, in: Orientalia, Val. 39-Fasc. 2-1970,s. 262.

47. C. Sachs, Zweiklange im Altertum, Festschrift fur Johannes Wolf, Berlin 1929, S. 198ff.

48. W. Stauder, MSBA, S. 237ff.

٤٩ ـ ان حسابات السنت (= وحدة قياسية قدرها واحد بالمائه من نصف الصوت) المذكوره اعلاه قد اعتمدت على السلم الاوربي الحالي المؤلف من ١٢ جزء صوتي حيث يكون الديوان (الاوكتاف) مقسماً الى ١٢٠٠ (سنت) ونصف الصوت يساوي ١٠٠ سنت

٥٠ ـ انظر الهامش رقم ٣٣ .

٥١ ـ انظر الهامش رقم ٢٥ .

٥٢ ـ انظر الهامش رقم ٢٦ .

٥٣ ـ انظر الهامش رقم ٣٥ .

٥٤ ـ انظر الهامش رقم ٢٨ .

٥٥ ـ انظر الهامش رقم ٣٤ .

٥٦ ـ انظر الهامش رقم ٢٩ .

٥٧ ـ انظر الهامش رقم ٣١ .

٥٨ ـ انظر الهامش رقم ٣٠ .

59. H. J. Thiel, Der Text und die Notenfolgen des Musiktextes aus Ugarit, in: Studi Micenei ed Egeo - Anatolici, Fascicolo xv111, Rama 1977, S. 109-136.

٦٠ ـ تقع مدينة نفر واسمها القديم نيبور (Nippur) على نحو من عشرة كيلو مترات من مدينة عفك و٣٥ كيلو متراً من شمالي شرقي الديوانيه ونحو ١٨٠ كيلو متراً جنوب شرقي بغداد نقبت في اطلال هذه المدينة بعثة اثريكية من جامعة بنسلفانيا في سنة ١٨٨٩ ـ ١٩٠٠ ـ ثم توقف العمل مدى نصف قرن

حتى استأنفت التنقيبات فيها سنة ١٩٤٨ من قبل بعثة مشتركة من جامعة بنسلفانيا ومن المعهد الشرقي لجماعة شيكاغو. كانت نفر من اهم المراكز الدينية لبلاد سومر وهي مقر عبادة الاله انليل خالق الكون وصاحب القدر واله الجو والهواء

61. A. D. Dilmer, Two New Lists of Key Numbers for Mathematical Operations, in: Orientalia 29, 1960, S. 273-308.

62. A. D. Kilmer, The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Musicl in: Proceedings Of the American Philosophical Society 115, 1971, S. 131-189.

63. A. D. Dilmer, The Strings of Musical Instruments: their Names, Numbers, and Significance, in: Studies in Honor of Benno Landsberger (Publications of the Oriental Institute of The University of Chicago, Assyriological Studies No.16, 1965, S. 261-268.

64. A. D. Kilmer, The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music, in: Proceedings of The American philosophical Society 115, 1971, S. 132; A. D. Kilmer, R.L. Crocker, R.R. Brown, Sounds from Silence. Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music, Berkeley 1976, S. 5.

٦٥ ـ انظر الصفحة ١٥٨ من المصدر المذكور في الهامش رقم ٤٤ .

66. M. Duchesne- Guillemin, Decouverte d'une Gamme Babylonienne, in: Revue de Musicologie 49, 1963, s. 3.17.

67. M. Duchesm- Gullemin, A l'Aube de la theorie Musicale: Concordance de trois tablettes bayplo-niennes, in: Revue de Musicologie 52, 1966, S. 147-162.

٦٨ ـ انظر الهامش رقم ٣٤ .

٦٩ ـ تقع اور على بعد ٣٦٥ كيلو متراً الى الجنوب الشرقي من بغداد وعلى مسافة ١٧ كيلو متراً الى الجنوب الغربي لمدينة الناصرية مركز محافظة ذي قار. ان اول من حفر في اطلال اور هو وليم لوفتوس وذلك في الفترة (١٨٥٠ ـ ١٨٥٢) . واستأنف الحفر تيها كل من تومبسون وهول في سنة ١٩١٨/١٩١٩ . وقام قبلهما القنصل البريطاني في البصرة تايلر بالحفر فيها في الفترة (١٨٥٢ ـ ١٨٥٤)، الا ان التنقيبات المنظمة الواسعة هي التي قام بها الانكليزي ليونارد وولي كرئيس للبعثة التنقيبية المشتركة من المتحف البريطاني ومتحف جامعة بنسلفانيا/الولايات المتحدة الامريكية وذلك منذ سنة ١٩٢٢ لغاية سنة ١٩٣٤ . ان الاثار التي اظهرتها للنور هذه التنقيبات قد قسمت بين المتحف البريطاني والمتحف العراقي ومتحف جامعة بنسلفانيا .

70. A. D. Kilmer, As 16, 1965, S. 261-268.

71. O. R. Gurney, An Old Babylonian Treatise On the Tuning of the Harp, in: Iraq 30, 1968, S. 229-233.

٧٢ ـ انظر فاروق العمري، مجلة آفاق عربية، العدد ١٢ سنة ١٩٧٩، ص ١١٢ . الدكتور صبحي انور رشيد آفاق عربية، العدد ١٠ سنة ١٩٨٣، ص٦٩ ـ٧١ .

٧٣ ـ انظر الهامش رقم ٤٦ .

74. A. D. Kilmer, R.L. Crocker, R. R. Vrown, Sounds from Silence. Recent Discoveries in Ancient

Near Eastern Music, Berkeley 1976, s.ii, figure 14.

75. E. Ebeling, Kilschrifttexte aux Assur religiosen Inhalts, Leipzig 1919, Nr. 158.

٧٦ - نحيل القاريء الكريم الى الفصل السادس عشر (العلوم الرياضيه والطبيعية) من كتاب الاستاذ المرحوم طه باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، القسم الاول، تاريخ العراق القديم، بغداد ١٣٧٥هـ - ١٩٥٥م للوقوف على ذلك .

77. W. Stauder, in MSBA, s. 233 ff.

78. c.Sachs, Musik des Altertums, s,s. 35. w. stauder, MSBA, s. 234.

79. D. wulstan, in iraq 30, 1986, s. 215-228.

٨٠ - فارمر ، تاريخ الموسيقى العربية، ترجمة حسين نصار، ص١٣١ . زكريا يوسف، موسيقى الكندي، بغداد ١٩٦٢، ص٣١ .

٨١ - رسالة الكندي في اللحون والنغم، تحقيق زكريا يوسف، بغداد ١٩٦٥، ص٢٤الخ . . .

82. H. Hartmann, Die Musik der sumerischen Kultur, Frankfurt a. M. 1960, S. 253 ff. (Msk).

83. H. Hartmann MSK 184 ff.

84. H. Sch mokel, Kulturgeschichte des Alten Orient, Stuttgart 1961, S. 235.

85. G. R. Castellino, Two shulgi Hymns (B, C), Studi Semitici, vol, 42, Rome (1972, S. 47-49, 155-172.

86. Parrot et Dassin, Archives Rogales de Mari 1, 64.

87. H. Schmokel. op. cit. 192.

88. c.L. Woolley, Ur in chaldaa, wiesbaden 1957, S. 58 ff.

٨٩ - حول رسوم موقع الهياكل العظميه للموسيقات في المقبره الملكيه انظر :

C. L.swoolley, Ur Excavations ii: The Royal Cemetery, London U. New York 1934, pl. 29, 36, 71

90. H. Schmokel, Op. Cit 192.

91. H. Hartmann, Op. cit. 167.

92. H. Frankfort, Sculpture of the third Millenium B.c. from tell Asmar and Khafajah, oip xLiv, pl. 105.

93. J. Boese, Ringkampf Darstellungen in fruhdynastischer Zeit, in: Archiv fur Orient for schung, Bd. xxii, Graz 1968, S. 30ff.Dieselbe, Alt mesopobtamische Weihplatten, S. 106 f.

٩٤ - الدكتور فرج بصمه جي ، كنوز المتحف العراقي، ص١٦٧ صوره رقم ٧٤ .

٩٥ - الدكتور صبحي انور رشيد، دراسة نقديه لمسلسة من بدره، مجلة سومر، المجلد ٣١ لسنة ١٩٧٥، ص ٣٩ -٥٤، الشكل رقم (٣و٤و٥) .

٩٦ - د . أمير اسماعيل حقي ود . منذر هاشم الخطيب، مجلة آفاق عربية العدد ٦ لسنة ١٩٨٤ ص ٧٦ - ٨٣ .

٩٧ - د . صبحي انور رشيد، دراسة نقديه لمسلة من بدره مجلة سومر المجلد ٣١ لسنة ١٩٧٥، ص٥٣ -٥٤ . وبحوث د . بوزه المشار اليها من الهامش ٩٣

٩. ـ فؤاد سفر، مسله من بدره، مجلة سومر المجلد ٢٧ لسنة ١٩٧١، ص١٥ ـ٥٤ .

٩٠ ـ حول صور هذه الآله انظر كتاب الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم، صورة رقم ٢و٢٢ وشكل ١٢ . هذا وان تعريف آلة المضارب الرنانه الوارد في الصفحة ٧٧و٧٨ من بحث الدكتور امير اسماعيل حقي والدكتور منذر هاشم الخطيب في مجلة آفاق عربية العلد ٦ لسنة ١٩٨٤ هو منقول من الصفحة ٢٠ من كتابي المذكور في الهامش .

١٠٠ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، ص ١٤٢ وصورة رقم ٦٠ والمراجع الواردة فيه .

١٠١ ـ فارمر ، تاريخ الموسيقى العربيه، ترجمة حسين نصار، ص١١ .

102- G. Dossin and C.F Jean, Archives Royales de Mari ii, Lettres diverses, paris 1950, No. 4. G. Dossin, ARM, I, Correspondance de Samsi- Addu, No. 12.

١٠٣ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، ص ١٨١ ، ١٨٢ ، صورة رقم ٨٥ و٨٦ وشكل ٦٢

١٠٤ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، نفس المصدر، ص ١٩٣ ، ١٩٤ شكل٦٩

105. G. Fleischhauer, Etrurien und Rom, Leipzig, 1964, Abb. 35.

١٠٦ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، ص ٥٠ ـ ٥١ ـ صورة رقم ١٢و١٣ وشكل ٢٣، والمراجع المذكورة فيه

١٠٧ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، ص ٤٥ ـ ٤٦ ، شكل٢٠، والمراجع المذكوره فيه .

108. J. Rimmer, Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum, P. IX. R.D. Barnett, Assyrische palastreliefs, prague 1961, pl. 14.21.

١٠٩ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، نفس المصدر، ص ١٧٦ ، صورة رقم ٧٧، والمراجع المذكوره فيه .

110. A. Parrot, Sumer. Die mesopotamische kunst von den Anfangen bis zum xii. vorchristlischen Jhrhundert. Munchen 1960, Fig. 60D.

111. W. Orthman, Der Alte Orient, JPropylan Kunstgeschichte Bd. 14, Berlin 1975, Abb. 112 a.

١١٢ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، نفس المصدر، ص ١٣٨ ـ ١٣٩ ، صورة رقم ٥٣، والمراجع الاجنبيه المذكورة فيه .

113. H. Frankfort, The Art and Architecture of the Ancient Orient, 1958, jpl. 94 A.

114. F. W. Galpin, The Music of the Sumerians and their immediate Successors the Babylonians and Assyrians, Strasbourg, 1955, pl. 111,9.

115. H. Hart man n, OP. cit. 129, 147.

116. H. Hartmann, Ibid. 132.

.117. H. Hartmann, ibid. 147.

118. H. Hartmann, ibid. 142, Annerkung 7.

١١٩ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، صورة رقم ٧و١٣و٧٣و٧٧و٧٨و٨٧ .

١٢٠ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، ص ٢٣٩ ـ ٢٥١ .

١٢١ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، صورة رقم ٣، ١٤، ١٧، ٢٠، ٢٤، ٤٢، ٤٤، ٥٣، ٦٠، ٦٥، ٦٦، ٧١، ـ٧٢، ٧٣، ٧٥، ٧٦، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٣، ٨٦، ٩٤، ١١٢، ١١٣، ١١٤

122. F. W. Galpin, The Music of the Sumerians and their immediate successors the Babylonians and Assyrians, S. 66-69.

١٢٣ ـ «الكتاب المقدس» بيروت ١٩٦١، سفر دانيال، الاصحاح ٣، ص ٨٦٠ .

124. F. W. Galpin, Op. cit. 69.

١٢٥ ـ نشر هذا الاثر لاول مرة من قبل بول انظر :

Bohl, Jaarbericht Ex Oriente Lux 8 1942, P. 725 ff. pl. 35. R. Opificius, Das Altbabylonische terra-kottarelief, Berlin 1961, S. 160, T of 18.

وانظر كذلك الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقيه في العراق القديم، ص ١٣٨ ـ ١٣٩ صورة رقم (٥٣) .

126. W. Andrae, Farbige Keramik aus Assur, fig. 30, S.26.

127. E. Strommenger, Funf Jahrtausende Mesopotamien, p. 37, Fig. 202. A. Moortgat, Die Kunst des Alten Mesopotamien, S. 139, Fig. 263.

128. A. paterson, Assyrian Sculpture in the Palace of Sinacherib, 1915, pl. 13.

129. Thomas beran, Bie babylonische Glyptik der Kassitenzeit, in: A F O. 18, 1957-58, S. 264, Fjig.7.

١٣٠ ـ هناك كوريكالزو الاول الذي حكم في الحدود (١٣٨٠ ق .م) وكوريكالزو الثاني الذي حكم في حدود (١٣٤٣ ـ ١٣٢١ق .م) ولربما يعود الختم المذكور الى عهد الملك كوريكالو الاول .

131. Thomas Beran, Op. Cit. 264.

132. W. Stauder, HLV, S. 25f. Fig. 15.

133. P. Calmeyer, BJv 6, 1966, S. 99.

134. Charlotte Ziegler, Die Terrakatten von Warka, pl. 20 N. 307,

135. W. Stauder, Op. Cit. S.26, 32, Fig. 15, 20b.

136. Charlotte Ziegler, OP. Cit. S. 173.

١٣٧ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، ص١٥٥ ـ ١٥٦ .

138. A. Moortgat, KAM, Fig. 283. R. Barnett, Assyrische Palastreliefs, Praague 1961, Fig. 54.

139. M.E.L. Mallowan, Nimrud and its Remains, Bol. I, P. 199 No. 14.

140. M. T. Barrelet, OP. Cit. p. 319-320, pl. Lvl Nr. 591.

141. A. Moortgat, Tammuz, S. 97. B. Meissner, Babylonien und Assyrien, Bd. I, s. 235, Fig. 104. W. Stauder, HLV, S. 125, Fig. 5. R. Opificius, Op. cit. S. 159-160 Nr. 581. Subhi Anwar Rashid, Sumer 23, 1967, S. 144ff.

142. E. D. Van Buren, CFBA, No 1130. M.Rutten, Revue des Art Asiatiques Ix, 1939, S. 223, Fig. 18. R. Opificius, Op. cit. 160, Nr. 582, M.T. Barrelet, Op. Cit. 414, Nr. 827, pl. Lxxxii.

143. E. Strommenger, Op.cit. Fig. 241. AMoortgat, Op. Cit. Fig. 287.

144. L. Woolley, Ur Excavations II, pl. 105, 107,104, 120 b. F.W.Galpin, Op. Cit. 8,pt. viii,2.Hartmann Op. cit. Able. 27.

145. L. Delaporte, Catalogue des cylind Orientaux de la Bibliotheque Nationale, Musee du Louvre, pl. 74 nr. 1. Hartmann, Op. Cit. 35. Fig. 3. F.w. Galpin, Op. Cit .Pl. 11,3.

١٤٦ . عشتار هو اسم باللغة الاكديه يقابل اسم الالهة المعروفة في اللغة السومرية اينانا (Inanna) او انين . وهي الهة الحب والحرب وقد احتلت مكاناً بارزاً في ديانة سكان العراق القديم ، وعرفت لدى الاقوام السامية الاخرى باسم عشتاروت ا

عشتوريت وعند الاغريق افروديت وعند الرومان فينوس .

147. L. Legrain, UR Excavations III: Archaic Seal Impressions, London and New York 1936, pl. 20, 21 No. 384.

148. J. B. Pritchard, The Ancient NearsEast in Pictures, Fig. 196. Hartmann, Op. cit. Fig. 17.

149. W. Andrae, Farbige Keramik aus Assur.

150. R. Kaldewey, Das wiedererstehende Babylon, p. 276 Fig. 222.

151. ch. Ziegler, Op. Cit. 181x pl. 29 nr. 395, 396.

١٥٢ - انظر الصورة رقم ٩٤ و١١٢ -١١٤ من كتاب الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقيه في العراق القديم .

153. Woolley, UE II, pl. 194, No. 22. W. Galpin, Op. cit. 16, pl.II, No. 2. H.Hartmann, op.cit. Abl. 24.

154. M.E.L. Mallowan, Nimrud and its Remains, vol. I, 1966, p. 115,Fig.58.

١٥٥ - الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، ص ١٨٨ شكل ٦٧ .

156. Chm Ziegler, Op. cit. 108, Taf. 29 Nr. 398.

157. J.Rimmer, Op. Cit. pl. V.b.

158. P. Delougaz, pottery from The Diyala Region (Oip Lxiii), Chicago 1952, p.67, pl. 57. Hartmann, Op cit. Abl. 35.

159. L. Woolley, UE II, pl. 193, Nr. 21. Hartmann, Op. cit. Able. 23.

160. R. Barnett, Op. Cot. pl. 14

161. G. J.Gadd, The Ston of Assyria, p. 194, pl. 42.

162. A. Parrot, Assur,sJP. 308 f. Fig. 61,391.

163. R. Ham Geschichte der Kunst, Vol. I, S. 384, Fig. 413. Subhi Anwar Rashid, Zur Datierung der meso-

potamischen Trommeln und Becken, in: ZANF 1971. Band 61,1.s.89 ff.

164. J. de Morgan, Memoires de la Delegation en Perse (MDP) VII, P. 27 Abb. 458-462, Taf. 27. 28. A. Moortgat, Bildwerk und Volk stum Vorderasiens zur Hethiterzeit, Berlin 1934, S. 12f. U. Seidl, Die babylonischen Kundurru- Reliefs, in: Baghdader Mitteilungen Bd. 4 (1968),S.30,80,Tal.18a.

165. G. J. Gadd. Op. Cit. 178, Pl. 22. B.Hrauda, Die Kulturgeschichte des assyrischen Flachbildes, Banf 1965, Taf. 50,5.

166. H. Hickmann, Le Metier de Musicien au temps des Pharaons, in: Cahiers d'Histoire Egyptienne VI (1954), s. 253f. H.Hickmann, Die altesten Musiker namen, in: Musica V (1951), s. 89 ff.

167. C. Sachs, Die Musik der Antike, in: Handbuch der Musikwissenschaft 1928. M. Wegner, Das Musikleben der Griechen 1949.

168. E. Wellesz, byzantinische Musik, 1927. E. wellesz, A History of Byzantime Musik and Hymnography, Oxford, 1949.

169. H. Hartmann, Op. cit. 363ff.

١٧٠ ـ كتاب الادوار لصفي الدين بن عبد المؤمن الارموي البغدادي، شرح وتحقيق الحاج هاشم محمد الرجب، منشورات وزارة الثقافه والاعلام ـ الجمهورية العراقية، سلسلة كتب التراث ١٩٢، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨٠ .

1971. H.G.Farmer, Islam. Musikgeschicht in Bildern, Leipzig S. 124, Abb. 113. Farmer, Sjources of Arabian music, 1940. Farmer, A. History of Arabian Music to the x111 th Century, London 1929, S. 127, 175, 218, 220. taf. 2.

وانظر كذلك فارمر، تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي، ترجمة جرجيس فتح الله المحامي، منشورات دار مكتبة الحياة، لوح ٢ بعد ص ٣٢٠ الحاج هاشم الرجب، شرح وتحقيق كتاب الادوار ص ١٥٩، ١٦٠، ١٦٤ .

١٧٢ ـ الحاج هاشم الرجب، المصدر السابق، ص ١٥٩ هامش رقم ٣ وانظر المدرج الموسيقي رقم (١) ورقم (٢) في الصفحة ١٦٤ حول توزيع هذين البيتين من الشعر على النوته الموسيقية الحديثة

173. H.G. Farmer, The influence of music: From Arabic sources. A lecture delivered before the Musical Association, London 1926.

174. Farmer, Islam. Musikgeschichte in Bildern, S. 124, Abb. 114.

١٧٥ ـ انظر المصدر الوارد في الهامش ١٧٣، ص ٢٠ والمصدر الوارد في الهامش ١٧٤، ص ١٢٤ .

176. M. Wegner, Griechen Land. Musikgeschichte in Bildern, S. 118, Abb. 78. E. Wellesz, Ancient and Oriental music, London 1957, S. 369ff.

177. E. Ebeling, Keilschrifttexte aus Assur religiösen Inhalts, Leipzig 1919 KAR, 4.

178. F. W. Galpin, Op. Cit. S. 40 ff. pl. [illegible], 1,2.

179. C.Sachs, Die Entzifferungeiner Babylonischen Notenschrift, sitzb. preuss. Akad. d. Wiss., 1924,s. 120-123; the same, Ein babylonischer Hymnus, Archiv fur Musikwissenschaft 7, 1925, s. 1-22.

180. B. Landsberger, Die angeblische Notenschrift, in: festschrift Maz von Oppenheim (Afo Beiheft 1, 1933),s. 170-178.

181. B. Landsberger, Zwei altbaby lonische Schulbucher aus Nippur aus Nippur (Turk Tarkh kurumu Yayinlarindan V11, Seri No 35, Ankara 1959, S. 97. -116.

182. E. Sollberger, A three- Column Silben vokabular A, in: Studies in Honor of B. Landsberger on His Seventy- fifth Birthday (AS 16, Chicago, 1965), S. 21-28.
183. J. Naugayrol, Vocalises et Syllabes en liberte a Ugarit, in: As 16, 1965, S. 29-39.
184. M.Cig- H. Kizilyay, Additions to Series B and C of Personal Names from Old Babylonian Nippur, in: Honor of B. Landsberger on His Seventy- fifth Birthday (AS 16, Chicago 1965), S. 41-56.
185. H. Guterbock, Musical Notation in Ugarit, in: Revue d'Assyriologie 64, 1970, s.45-52.

١٨٦ - انظر الهامش رقم ٢٥ .

187. F. W. Galpin, Op. cit. 42-48,99-104.
188. W. Stauder, Sumerisch- Babylonische Musik, in: Die Musik in Geschichte und Gegen wart (MGG), Bd. 12, 1965, Sp. 1748. W. Stauder, Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer, in Orientalische Musik, Leiden Koln 1970, S. 223.
189. H. Hart mann, Op. cit. 184, Anm. 1.

١٩٠ - انظر الهامش رقم٢٥ .
١٩١ - انظر الهامش رقم ٢٨ .
١٩٢ - انظر الهامش رقم ٢٦ .
١٩٣ - انظر المصادر الواردة في الهامش رقم ٣٣ و٣٤و٣٥
١٩٤ - انظر الهامش رم ٦١و٦٢ .
١٩٥ - انظر الهامش رقم ٦٩ .
١٩٦ - انظر الهامش رقم ٧٥ :

197. E. Larache, Documents en langue hourrite Provenant de Ras Shamra. 11. Textes haurrites en cuneifarmes sylabiques, if: Ugaritica V, Paris 1968, S. 462- 496. E. Laroche, Etudes Haurrites: notation Musical, in: Revue d'Assyriologie 67, 1973, S. 124-129. H.Guterbock, Musical Notation in Ugarit, in: Revue d'Assyriologie 64, 1970, S.42-52. A.Kilmer, The Cult Song with Music from Ancient Ugarit: Another interpretatiov, in: Revue d'Assyriologie 68, 1974, s. 69-82.A. Kilmer, Sounds from Silence. Rsdyrtn mudiv, Berkeley, 1976, s. 12-17. D. wulstam, Music from Ancient Ugavit in: Revue d'Assyriologie 68, 1974, s. 125-128. M. Duchesne- Guillemin, Revue d'Assyriologie 69, 1975, s. 159-173. Hans- Jochen Thiel, Der Text und die Notenfolgen des musiktextes aus Ugarit, in: Studi Micenei ed Egeo- Anatolici, Fascicolo xv111, Roma, 1977, S. 109-136.
198. Schmokel, Kulturgeschichte des Alten Orients, 232.

١٩٩ - انظر الهوامش رقم ١٩٤ و١٩٥و١٩٦ .
٢٠٠ - انظر الهامش رقم ٧٥ .

201. A. Kilmer, Sounds rrom Silence. Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music. S.5.
202. H. Hartmann, Op. Cit. 184 ff. W.sStauder, Die Musik des Sumerer, Babylonier und Assyrer, S. 225 ff.
203. H. Hartmann, Op. cit. 150 f.
204. W. Stauder, OP. Cit. 227.

٢٠٥ ـ تعتبر الاساطير الاغريقية الاله هرمز مخترع القيثاره وابنه پان (Pan) مخترع الالة الموائيه المعروفة باسم الشعبيبة عند العرب نسبة الى النبي شعيب او المصفار كما ورد في الصفحة ٣٧٣ من كتاب الدكتور حسين علي محفوظ، قاموس الموسيقى العربية، بغداد ١٩٧٧ .

206. F. W. Galpin, Op. Cit. 3,6, 12, 27, 48, 50,55, 60, 65, 74. W.stauder, Op. Cit. 230.

207. H. Hartmann, Op. Cit. 53, 93.

208. C. L. Woolley, Ur Excavations 11, 252 f., 257, pl. 75,76, 104, 111; 256 f. pl. 118,119.

209. C.L.Woolley, ibid 255 f. pl. 75, 76, 112; 249 pl. 104, 108-110.

210. C.L. Woolley, Ibid. 258ff. Fig. 68.

211. C.L. Woolley, Ibid. 126 f. Fjig 21. E. Mackay, Report on the excavation of the A Cemetery at kish, Mesopatamisa (Kish I), Chicago 1925, s. 39 pl. 111 1,2,3,5,6; E. Mackay, A Sumerian Palace and the A Cemetery at Kish, Mesopotamia (Kish 11), chicago 1929, s. 160 f, pl. xxxix, 6, Lxi 2—4,10,11.

212. J. Rimmer, Ancient Musical Instruments of Western Asia in th British Museum, pl. xx1.

213. J. Rimmer, Ibid. pl. xix,xx.

214. H. Hartmann, oa. cit. 48-119.

٢١٥ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم ،رقم الصورة ٣ـ١١٦. كما ان الالات الموسيقية الاصلية المذكورة في الهوامش ٢٠٨ ـ٢١٣ تجدها في هذا المرجع في الصور المرقمة ٢، ١٠، ١١.

٢١٦ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، الالات الموسيقيه في العصور الاسلاميه، ص ٢٧ علماً بأن الدكتور حسين علي محفوظ هو اول باحث جمع جميع الكلمات العربية الدالة على الالات الموسيقيه وغيرها واصدرها في اول معجم باسم معجم الموسيقى العربيه، بغداد ١٩٦٤ وكذلك في قاموسه الموسوم باسم قاموس الموسيقى العربية، بغداد ١٩٧٧ .

217. H. Hartmann, Op. Cit. 48 ff. W. Stauder, Op. cit. 212 ff.

218. W. Stauder, Op. cit. 213.

٢١٩ ـ حول صور هذه الالات انظر كتاب الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم، صورة رقم ٢، ٩، ١٤، ١٧، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٣٢، ٦٠، ٧٥، ٨٦، ٩٠ .

220. W. Stauder, Einfuhrung in die Instrumentenkunde, Wilhelmshaven 1977, S.11.

٢٢١ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، الالات الموسيقية في العصور الاسلاميه، ص ٢٣ ـ ٢٧ .

٢٢٢ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، نفس المصدر فيما يخص الموطن الاصلي للقوس الموسيقي، ص ٢١٩ ـ ٢٢٤ .

223. E. Horn bostel / C. Sachs, Systematik der Musikinstrumente, in: Zeitschrift fur Ethnologie 46, 1914, S. 553-590.

٢٢٤ ـ ان خروج الصوت من هذه الالات يكون بالطرق التاليه :
١ ـ تصادم الجزئين من الاله بعضاً ببعض مثل الكوسات «والجمبارات» ٢ ـ القرع او الضرب مثل الجرس، ٣ ـ الاهتزاز الذي يؤدي الى تراطم الاجزاء المكونه للآله مثل الخرخاشات، المنجور (الحزام المخشخش) .

٢٢٥ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، الالات الموسيقية في العصور الاسلاميه ، ص ٢٧ ـ٣٠ .

341. L. Delaporte, Catalogue des Cylinres Orientaux du Musee du Louvre, Paris 1920, Pl. 51, Nr. 22. th. Beran, in Afo, 18, 1957/58, S.261,Fig. 7.

226. A. J. Tobler, Excavations at Tepe Gawra 11, 1950, S. 215, pl. 99d. J. B. Pritchard, The Ancient Near East in Pictures, 1954, S. 217 f. Fig. 194.

٢٢٧ ـ حسين قدوري ، لعب واغاني الاطفال في الجمهورية العراقية ، بغداد ١٩٧٩ ، دار الرشيد للنشر، السلسلة الفلكلوريه (١٦)، ص٤٠٣ ـ ٤١٥ .

٢٢٨ ـ الدكتور محمود الامين «شعار سومر رمز الحياة والحكمة والعرفان»، مجلة سومر، المجلد ٨، العدد الثاني، ١٩٥٢ . حسين قدوري ، المصدر السابق، ص١٨٩ ـ١٩٦ .

229. C.L. Woolley, Ur Excavations 11. S. 258 f., pl 68. Pritchard, Op. Cit. p. 272 Abb. 198.

230. H. Hartmann, Op. Cit. p.61.

231. Thureau- Dangin, Rituels Accdiens, paris 1921, AO. 6449, S. 10 ff.

232. F. R. Kraus, Nippur und isin in: Journal of cuneiform studies 3, 1949, S. 7, Ni 9204.

233. F. Behn, Op. cit. p.3. M.Wegner, Die Musikinstrumente des Alten Orient, P.22. F. Galpin, Op. cit. p. 80ff.

234. A.sSchaeffner, Origine des instruments de musique 1968, pl. xiv.

٢٣٥ ـ مرت الكتابه في العراق القديم بثلاث مراحل من التطور هي : الطور الصوري، ثم الطور الرمزي ثم الطور المقطعي اما الطور الهجائي فلم تصله الكتابه المسماريه للعراق القديم. كان الكاتب القديم الذي عاش في عصر الطور الصوري يرسم صور الاشياء التي يريد كتابتها، فاذا اراد ان يكتب كلمة قدم مثلاً فانه يرسم صورة للقدم وهكذا اذا اراد ان يكتب كلمة شمس وغير ذلك . وقد اطلق الاغريق على الكتابه المسمارية التي استخدمها سكان العراق القدامى اسم اسيريا گرامانا (Assyria Grammata) اي الكتابه الاشوريه . اما تسمية (الكتابة المسمارية) فهي تسمية حديثه وضعها الباحث الالماني كمفر (kampfer) في نهاية القرن السابع عشر .

236. A. Falkenstein, Archaische Texte aus Uruk, Berlin 1936, p.69ff. Nr. 197, 331, 419, 501, 531, 532.

٢٣٧ ـ وهي عبارة عن قطع طينية تحمل طبعات الاختام وذلك بدحرجة الختم الاسطواني على الطين الطري او الرطب فتظهر عندئذ نقوش ومشاهد الختم ـ المحفوره بصورة معكوسه ـ بارزة على سطح الطين وبالشكل الصحيح الذي اراده الفنان. انظر كتاب الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الفن في العراق القديم، الجزء الاول فن الاختام الاسطوانيه، بيروت ١٩٦٩ .

238. L. Legrain, Ur Excavations 111: Archaic Seal Impressions, London /New York 1936, pl. 50 No. 371, 399, pl. 44 No. 169, pl. 19, No. 373.

٢٣٩ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقيه في العراق القديم، ص٣٢ ـ ٣٥، شكل ١١ وصوره رقم (٥) و(٦)

٢٤٠ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، نفس المصدر، ص٤٠، صورة رقم ١٠ وشكل ١٣

241. F. W. Galpin, The Sumerian Harp of Ur, in: Music and Letters x,1929, P.108ff.

242. C. Sachs, The History of Musical Instruments, p.80.

243. C.L. Woolley, UE 11, The Royal Cemetery, p. 76, 251.

244. W. Stauder, Harfen und Leiern der Sumercr, S. 20ff.

٢٤٥ ـ لقد ايد بارنيت صحة رأي شتاودر وذلك بعد رجوعه الى بطاقات الحفريات الاصليه التي انجزها وولي مع الرسوم التخطيطيه التوضيحية لوضع الاثر اثناء لحظة العثور عليه وظهر من ذلك بكل وضوح وجود آلتين موسيقيتين هما الجنك والكنارة، انظر :

R. D. Barnett, New facts about musical Instruments from Ur, in: Iraq Vol. xxx1, part2, 1969, P.99, pl. x11,c,d.

٢٤٦ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، شكل ١٤ .

247. C.L. woolley, UE 11, P. 167, 251, Fig. 43.

٢٤٨ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، ص٤١ .

٢٤٩ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق ٦٨و٦٩ شكل ٢٨، صورة رقم ٢٣ .

250. H.F. Lutz, A Larsa plaque, University of California Publications in semitic philology ix, No. 10, 1931, p. 401 ff, pl. 11,5. Stauder, HLV, p.40 fig. 25.

٢٥١ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، ص١١٣ ـ١٢٥، شكل (٤١) و (٤٢) و(٤٣) و(٤٤) و(٤٥) والصورة رقم ٣٣ ـ٣٦ .

252. A. Parrot, Sumer, Fig. 395.

253. W. Andrae, WVDDG 65, p. 137, Fig. 163.

254. A. Moortgat, KAM, P. 118, Fig. 83, pl. 241.

٢٥٥ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، ص ١٧١ ـ١٧٨، الاشكال رقم ٥٤ ـ٥٨ وصوره رقم ٧٣ـ٨٠ .

256. E. Strommenger, Funf Jahrtausende Mesopotamien, P. 37, Fig. 202. A. Moortgat, KAM, P. 139, Fig. 263.

257. C. J. Gadd, The Stone of Assyria,sP.194, Pl.42.

258. D. E. McCown and R. C. Haines, Nippur 1 (oip Lxxbil), pl. 126, Nr. 1.

259. M. T. Barrelet, FRM. pl. LV111, Nr. 613, P. 328.

260. Evelyn klengel- Brandt, Der Turm von Babylon, Leipzig 1982, Fig. 80,p.188.

261. R. Kaldewey, Das wieder erstehende Babylon, Fig. 225. O. Reuther, Der Innenstadt von Babylon, pl. 94.

262. Noldeke, Ausgrabungen in Uruk- Warka (1934/35), Pl. 38c. Ch. Ziegler, Die Terrakotten von warka, pl. 29 Nr. 385, 387, 388, 389.

263. W. Van Ingen, Figurines from Seleucia on the Tigris.

٢٦٤ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، الالات الموسيقية في العصور الاسلاميه، ص١٣٥ ـ ١٤١ شكل ٥٩، ٦١، ٦٢، ٦٨، صورة رقم ٤٧، ٥٠، ٥١ .

265. H. Hickmann, Agypten, Musikgeschichte in Bildern, S. 20. Artikel Harfe in the Musik in Geschichte und Gegenwart, 5 Sp. 1519. H. Hickmann, Vorderasien und Agypten in musikalischen Austausch in: ZDMG 111, 1962, p. 32ff.

٢٦٦ ـ انظر المصادر المذكورة في الهامش ٢٦٥ .

267. F. W. Galpin, Op. cit. 38.

268. M. Wegner, Die Musik instraumente des Alten Oriemts, Munster 1950, p.54.

269. P. Gradenwitz, Die Musikgeschichte Israels, Kassel 1961, P. 17.ff.

270. J. Rimmer, Ancient Musical instru ments of Western Asia in the British Museum, London 1969, P. 47.

271. W. Stauder, Die Harfen und Leiern Vorder asiens in Baby lonischer und assyrischer Zeit, Frankfurt a. M. 1961, p.69.

٢٧٢ ـ الدكتور محمود احمد الحفني، علم الالات الموسيقيه، القاهرة ١٩٧١، ص٤٢ .

٢٧٣ ـ سعيد عزت، التذوق الموسيقي، دائرة معارف موسيقية، الطبعة الاولى ١٩٥٨، ص١٥٨ .

٢٧٤ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، الالات الموسيقية في العصور الاسلامية، ص١٥١و١٥٢، شكل ٩١، ١٠٥، ٩٣، ٩٤ .

275. B. Bayer, The Material Relics of Music in Ancient Palestine and its Environs, 1963, P.32f.

276. p.p Delougaz and H. J. Kantor, in: Kongr. inan Art 5, Bd.1, p. 30f. R.M. Boehmer, in: Der Alte Orient. Propylaen kunstgeschichte Band 14, 1975, S. 224 f. Fig. 40c.

٢٧٧ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم، ص ١٥٢و١٥٣ والمراجع المذكوره فيه .

278. M. Wegner, Griechenland. Musikgeschichte in Bildern, S. 16, Fig 22.

279. F. Behn, Musikleben in Altertumsund fruhen Musik leben in Altertum und fruhen Mittelalter, Stuttgart, 1954, p. 90ff. pl. 54, 55.

280. G. Fleich haver, Etrurien und Rom.
Musikgeschichte in Bildern, Leipzig 1964, P.18, 100, Fig. 56.

281. G. Wille, Musik in Leben der Romer, P.238 ff.

٢٨٢ ـ الدكتور محمود احمد الحفني، المرجع السابق، ص٤٢و٤٣

٢٨٣ ـ سعيد عزت، المرجع السابق، ص١٥٨، ١٥٩ .

284. J. Bottero, in: ARMT, x111, 1965, Nr. 20. F. Eller meier, in: Archaologie und Altes Testament, Festschrift kurt Galling, (1970, p. 77. W. von Solen, AHW, P. 480 b.

285. F. Eller meier, jOp. Cit. p.70.

٢٨٦ ـ الدكتور محمود احمد الحفني، المصدر السابق، ص ٤٥ .
287. Swami Prajnanananda, Historical Development of Indian Music, Calcutta 1960, P. 364.
288. A. Sendrey, Musik im Alt Israel, Leipzig, p. 250f.
289. Heinrich- Andrae, Fara, Taf. 64 k, 65e, d,f.
290. c.L. Woolley, Ur Excavations, Bd. 111, pl. 19 Nr. 372. Hartmann, Op. cit. 27, Abb. 18—22.
291. C. L. Woolley, Op. cit. PG 1237, U. 12353, P. 252f. 76, 104,113-115,117.
292. C.L. Woolley, UE 11, the Royal cemetery, p. 253.
293. F. W. Galpin, Op. cit. pl. 6,2.
294. C. Sachs, The History of Musical Instruments, New York 1940, P.72.
295. F. Behn, Musikleben im Altertum und fruhen Mittelater, Stuttgart, 1954, pl.9, nr, 20.
296. W. Stauder, Du Harfen und Leiem der Sumerer, Frank furt a. m. 1957, S. 47.
297. H. Hartmann, Die Musik der sumeriskhen Kultur, Frank furt a.m 1960, S. 31.
298. A. parrot, Assur, Munchen 1961, p.289.
299. R. Barnett, Neu facts about musical Instruments from Ur in: Iraq vol. xxx1, Part2, 1969, p.97.
300. C. Sch
idt- Colinet, Die Musikinstrumente inder kunst des Alten Orients, Archaologisch- philologische Studien, Bann 1981, S.5.
٣٠١ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقيه في العراق القديم، بيروت ١٩٧٠، ص٤٤ شكل ١٩ .
٣٠٢ ـ الدكتور فرج بصمه جي، كنوز المتحف العراقي، بغداد ١٩٧٢، ص١٦٩ .
٣٠٣ ـ الدكتور فرج بصمه جي، نفس المصدر، صورة رقم ٨٢
304. W. Stauder, HLS, p. 36.
305. H. Hartmann, Op. cit. s. 26.
٣٠٦ . الدكتور فوزي رشيد، في مجلة الف باء، العدد ٦٨٥، ص٣٥ .
307. A. Falkenstein and w. von Soden, Sumerische und a kkadische Hymene und Gebete, Zurich/stutt-gart 1953, S. 147ff.
308. C. L. Woolley, UE 11, P. 253ff. ph 75, 76, 111, U. 12354.
309. C. L. Woolley, Ibid. 169, 256f. pl. 118, 119.
310. W. Stauder, HLS. p. 45.
311. C. L. Woolley, Op. cit. 257.
312. c. L. Woolley, Op. Cit. 225 f., pl. 75, 76, 112.
٣١٣ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم، ص ٤٧ ـ٤٩ شكل ٢٢ صورة رقم ١٠ب .
314. W. Stauder, HLS, p. 49.

315. H. Hartman, MSK, p.33.

316. R. O. Barnett, Iraq vol. xxxi, 1969, part 2, p. 101, pl. zv a,b, xvll a,b

٣١٧ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، المرجع السابق، ص٤٩ ـ ٥٥ شكل رقم ٢٣ ـ ٢٧ .

318. D. P. Hansen, JNES. 22. 1963, S. 154f. Hansen, in: W. Orthmann, Der Alte Orient, s. 187f. Nr. 83, Abb. 83. J. Boese, Altmesopotamische weihplatten, Eine Sumerische Denk malsgattung des 3. Jahr tausends v.chr. Disertassion FU. Berlin 1970 (UAVA. 6), Berlin 1971, s.184 pl. 17,1. Constanze Schmidt-colinct, Op. cit- fig.4.

319. C. L. Woolley, UE II, pl. 91.

٣٢٠ ـ الشمسية حسب تعريف مجمع اللغة العربية هي : «فتحة مفرعة في الوجه مشغوله بالسن او الخشب» ، انظر الدكتور حسين علي محفوظ، قاموس الموسيقى العربية، اللجنة الوطنية العراقية للموسيقى، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٧٧، ص٣٥١ .

321. I. L. Delaporte, Catalogue des Cylindres Orientaux de la bibliotheque Nationale,sMusee du Louvre, pl. 74 Nr. 1. Harmann, MSK, p. 35, Fig. 33. F. W. Galpin, MS, pl. II,3.

322. F. W. Galpin, MS, P.4, pl. II,4.

323. H.G. Farmer, Oriental Studies. Mainly Musical, London 1953, p.17.

324. H. Hartmann, MSK, p.37.

٣٢٥ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقيه في العراق القديم، شكل ٢٩ .

326. H. Hartman, MSK, p.34.

327. W. Stauder, HLS, Fig .3.

328. H. Hartmann, MSk, p. 36.

329. W. Starder, HLS, p.7.

330. Subhi Anwar Rashid Neue akkadische Leierdarstellungen und ihre Bedeutung fur die mesopotamische Musikgeschte in: Sumer XXIII. 1967, S. 144 ff.

331. R.M. Boehmer, Die Entwicklung der Glyptik wahrend der Akkad- Zeit, Berlin 1965, NR. 676, Taf. Lvi.

332. F. W. Galpin, Ms, P. 32, pl. VIII,3. H.Hartmann, MSK, P. 35, Fig . 34. A. Parrbt, Assur, P. 302, Fig. 375.

٣٣٣ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، شكل ٤٠، ٢٨، ١٥ .

334. Subhi Anwar Rashid. Mesopotamien. musikgeschichte in Bildern, Lepzig 1984.

335. A. Parrot, Assur, P. 302, Fig.

٣٣٦ ـ الدكتور حسين علي محفوظ، قاموس الموسيقى العربية، ص٢٦٠ .

337. H. Frankfort, Fifth preliminary Report of the Iraq Expedition, p. 96, Fig. 74. W. Stauder, HLV. p.5 ff., Fig. 5. Subhi Anwar Rashid, Sumer 23, 1967, p. 144ff.

338 . W. Stauder, HLV, p.14.

3 ٣٩ـ الدكتور صبحي انور رشيد، المرجع السابق، قارن الشكل ٢٩ مع الشكل ٥١ .

340. W. Stauder, HLV, p.18.

٣٤٠ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، المرجع السابق، ص ٧٤ ، ٧٥ صورة رقم ٢٥ .

341. L. Delaporte, Catalogue des Cylinres Orientaux du Musee du Louvre, Paris 1920, Pl. 51, Nr. 22. th. Beran, in Afo, 18, 1957/58, S.261,Fig. 7.

٣٤٢ ـ هناك كوريكالزو الاول الذي حكم في حدود (١٣٥٠ق .م) وكوريكالزو الثاني الذي حكم في حدود (١٣٤٣ - ١٣٢١ق.م) ويعود الختم موضوع البحث الى عهد كوريكـالزو الاول حسب بحث الدكتور بران (Beran) الوارد في الهامش السابق .

343. Ch. Ziegler. Die Terrakotten von warka, pl. 20 Nr. 307.

344. Ch. Xiegler, Ibid, P. 173.

٣٤٥ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، شكل ٦٤ .

346. C. J. Gadd, The Stane of Assyria, jpl. 42. A. Moortgat, KAM, Fig. 283. A. Parrot, Assur, p. 308f., Fig. 61, 391.

٣٤٧ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق ،شكل رقم ٦٢ ،٦٦

348. W. Stauder, HLV, P.55f.

٣٤٩ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، شكل ٦٣ .

350. L. Légrain, The Culture of the Babylonians from their Seals in the Collections of the Museum, p. 311, pl. XXX11, Nr. 627.

351. O. Reuther, Die Innenstadt von Babylon, pl. 94.R. Koldewey, Das Wiedererstehende Babylon, jp. 276.

352. M.T. Barrelet, FRM, P. 340, pl. LXII, Nr. 668.

353. W. Van Ingen, Figurines from Seleucia on the Tigris.

٣٥٤ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، صورة رقم ١٠٣ ، ١٠٥ .

355. H. Hickmann, Vorderasien und Agypten in musikalischen Austausch in: ZDMG, Bd. 111 1962, P. 32 ff.; H. Hickman, Agypten. Musikgeschichte in Bildem, p 16 f. 28, 136; H. Hickmann, Artikel Agyptische Musuk., in: Die Musik in Geschichte und Gegen wart Bd.1, Sp. 94; Hickmann, Artikel Leier in: Die Musik in Geschichte undGegen wart, Bd. 8, Sp. 522.

356. F. W. Galpin, MS, p. 32.

357. C. Sachs, Die Musik der Alten welt, Berlin 1968, p.55.

358. F. Behn, Musikleben im Altertum und fruhem Mittelater, p.40.

359. W. Stauder, HVL, p 34f.61. Stauder, Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer, in Handbuch der Orientalistik, Orientalische Musik, P. 210.

360. H. G. Farmer, The Music of Ancient Egypt, in: New Oxford History of Music I, Ancient and Oriental

Music, p. 272f.

361. G. Reese, Music in Middle Ages, P.7.

362. Footnote Nr. 355-361.

363. W. Stauder, HLV, P. 18.

364. Gradenwitz, Die Musikgeschichte Israel, Kassel 1961, 17.

365. H. Hickmann, Agypten. Musikgeschichte in Bildern, P. 28. Hickmann, in WDOMG 111, 1962,p.34.

٣٦٦ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، دراسة آثاريه مقارنه لتاريخ الالات الموسيقية في مصر والعراق القديم ، مجلة سومر، المجلد ٣٣ لسنة ١٩٧٧ ، ص ١١، ١٢

367. H. Hickmann, Agypten, P. 34, Fjig. 12.

368. H. Hickmann, Ibid, p. 30, Fig. 8.

369. C. Sachs, Die Musikinstrumente des Alten Agypten, Berlin 1921.

370. H. Hickmann, Catalogue general des antiquites egyptiennes du Musee du Caire. Instruments de musique, Kaier 1949.

٣٧١ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، الالات الموسيقية في العصور الاسلاميه ، ص ١٧٥ ـ١٧٨ ، شكل رقم ١١٦ ـ ١٢٢ . وانظر كذلك المصادر التاليه :

H. Bossert, Alt. Syrien ,sP. 89 Nr. 1161.w. Stauder, HLV, P. 36, Abb, 23. G. Loud, The Megiddo Ivories, pl. 4,2. F. Behn, Musikleben, pl. 33, Fig. 76.

B. Aig, Die Geschichte der Musikinstrumente des agaischen Raumes bis um 700 vor christus, Frankfurt a. M. 1963, 64 Abb. 30, 33. M. Chehab, Les Terres Cuites de Kharayeb, Berytus X, 1951-52, xi, 1953. B. Bayer, Op. cit. P. 28, Nr. 221-225. E. Anati, Palestine before the Hebrewes, Newyork 1963, p. 208 ff. pp. 68-72, fig. 1-3.

372. H. Bossert, Alt- Anatolian, p 197, Nr. 810. W. stauder, HLV, P. 26 Abb 17.

373. H. Bossert, Op. cit. pl. 243, Nr. 949. W. Stauder, HLV, p. 26, Abb. 18.

374. H. Bossert, Op. cit. pl. 243, Nr. 949. W. Stauder, HLV, p 29, Abb. 19. M. Riemschneider, Die welt der Hethiter, Stuttgart 1954, pl. 85. E. Akurgal Orient und Okwident , P. 137, 140, Abb. 32. E. Akurgal, Die Kunst der Hehiter, Abb. 142. W. stauder, HLV. P. 64, Abb. 58. O. R. Gurney, the Hittits. Pelican Books. London 1952, pl.29.

375. E. Poranda, A Lyre pzayer from Tarsus and his relations, in: The Aegean and the Near East, New York 1956. pp. 185 ff. W. stauder, HLV. P. 69, Abb.59.

376. K. Bittel, Borlaufiger Bericht uber die Ausgrabungen in Bogazkay in Jahre 1957, Mitteilungen der Deutschen Orient- Gesellschaft 91, Berlin 1958, Abb 66. W. Stau der HLV, P. 69, Abb. 61.

٣٧٧ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، الالات الموسيقية في العصور الاسلاميه، ص ١٨١ .

378. E. Anati, Rock- Art in Central Arabia, Vol. I, Loubain 1968, Fig. 64, pl. XXXIII, and fig. 66.

٣٧٩ ـ تقرير شامل عن الحفريات الاثرية في جزيرة فيلكا . وزارة التربيه والتعليم الكويتية، قسم الاثار والمتاحف، عام ١٩٥٨ ـ ١٩٦٣ ، شكل ٨٢ ختم رقم ٣، ص ١٤٩ وانظر كذلك مثلا، بارنيت :

R.D. Barnett, Iraq XXXI, Part 2, 1969, P. 101, Fig. 1, pl. Xvi,b.

380. P. Amiet, Elam, 1966, P. 161, Fig. 115.

381. F. Behn, Op. cit. 79 ff.

382. M. Wegner. Griechen lond. Musikgeschichte in Bildern, P. 17. S. Marinatios, kreta und de s m /kenische Hellas, Marinatos, Kreta und das mykenische Hellas, Munchen 1959, p. 97, pl. 104.

383. G. Fleich hauer, Etrurien und Ram . Musikgeschichte in Bildern, Lerpzig 19?4, s. 18, Abb.1,2,3,10,13,15,17,54, 57,58,63,66,79.

٣٨٤ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، «الطنبوره في الخليج العربي» في مجلة آفاق عربية لسنة ١٩٨٥ .

385. E. M. Von Hornbostel und C. Sachs, Sachs, Systematik der Muski instrumente, in: Zeitschrift fur Ethnologie 46, 1914, S. 553-590.

386. R. G Campell, Wur Typologie der Scha len- Abhandlunger. Bd. 47, Strasbourg/Baden- Baden 1968,s.7ff.

٣٨٧ ـ ان الاصطلاح الذي وضعه مجمع اللغة العربية للصندوق الوصتي هو (القصعه) انظر الدكتور حسين علي محفوظ، قاموس الموسيقى العربية، بغداد ١٩٧٧، ص ٣٥٢ .

٣٨٨ ـ الدكتور حسين علي محفوظ، نفس المصدر، ص ٣٥١ وهي الجزء العلوي .

٣٨٩ ـ ويسمى ايضاً الرأس وهو الجزء النهائي بعد الرقبة على شكل قناة مطوحة الى الخلف، انظر الدكتور حسين علي محفوظ، المصدر السابق، ص ٣٥١ .

٣٩٠ ـ وهو الجزء المحمول على حافة القصعه، انظر الدكتور حسين علي محفوظ، المصدر السابق ص ٣٥٢ .

٣٩١ ـ وهي فتحة مفرعه في الوجه مشغوله بالسن او الخشب، انظر، الدكتور حسين علي محفوظ، المصدر السابق، ص ٣٥١ .

٣٩٢ ـ وهي قطع صغيره من الخشب (المفاتيح) انظر الدكتور حسين علي محفوظ، المصدر السابق ص ٣٥٢ .

٣٩٣ ـ وهي (قضيب صغير من الخشب يركب رأساً على صدر العود وبه ثقوب ثنائيه لربط اطراف الاوتار) انظر الدكتور محمود احمد الحفني، علم الالات الموسيقيه، ص ٧٤ . لقد اورد الدكتور حسين علي محفوظ في ص ٣٦٠ من قاموسه اصطلاح مجمع اللغة العربية لكلمة (فرس) ضمن مصطلحات آلة الكمان وهي (قطعة خشبية مستعرضه على الصدر، ترتكز عليها الاوتار بعد خروجها من المشط .

٣٩٤ ـ وهو (قطعه رقيقة من العاج او السن توضع في نهاية الرقبة من جهة الملاوي) انظر الدكتور حسين علي محفوظ) المصدر السابق ص ٣٥١ .

٣٩٥ ـ وهو (الحلية الصغيره المغطى بها طرف المرآة والوجه)، الدكتور حسين علي محفوظ، المصدر السابق ص ٣٥١ .

٣٩٦ ـ وهي (قطعه من الباغه او الجلد او الصوف تلصق بالوجه تحت موضع الضرب بالريشه)، الدكتور حسين علي محفوظ، المصدر السابق، ص ٣٥١ .

٣٩٧ ـ وهو (قطعه مستعاره تلصق في مؤخرة العود من الخلف لتغطية اطراف الاضلاع)، الدكتور حسين

علي محفوظ، المصدر السابق، ص ٣٥٢ .

٣٩٨ - وهي (الحلية الموضوعة على الجزء المسطح من الرقبه)، الدكتور حسين علي محفوظ، المصدر السابق، ص ٣٥٢ .

399. W. Stauder, Zur Fruhgeschichte der Laute, In Festschrift Helm uth jOsthoff, Tutzing 1961, p.15 ff.

400. Benzinger, Heleraische Archaologie, 1927, S.248.

401. C. Sachs, Geist und werden der Mudik indytummyr, Nrtlin 1929, C. Sachs, Real- Lexikon der Musik-instrumente, Berlin 1931.

402. F. Behn, Die Laute in Altertum und fruhen Mittelater, in: Zeitschrift fur Musikwissenschaft 1, 1918/19, P. 89 ff. F. Behn, Musikleben im Altertum und frihen Mittelater, Stuttgart 1954, P. 20 ff.

403. F. W. Galpin, The Music of theSumerians and Ther immediate Successors the Babylonians and Assyrians, London 1937, p. 34ff.

404. H. Hick mann, Artikel Laute, in: die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 8, sp. 345 ff.

405. C. Sachs, The History ot musical Instruments, New York 1940, p. 82. f. Sachs, The Rise of Music insthe Ancient World, East and west, New York 1943, p. 63. F.w. Galpin, Op. Cit. p.35. Graden witz, Die Musikgeschichte Israel, 1961, s. 18f. M. in Comparative Philology I. 11, in: Journal of Rayal Asiatic Society (JRAS) 1913-1916, p. 48.

406. H. Hickmann, Artikel Laute in: Die Musik In Geschichte und Gegenwart Bd. 8,sp.349.

407. B. Aign, Die Geschichte der Musikinstrumente des agaischen Raumes bis um 700 var Christus. Ein Beitrag zur Bor-and Fruhgeschichte der griechischen Musik, Frank furt 1963.

408. R. G. Campell, Zur Typologie der Schalen langhalslaute Baden- Baden 1968.

409. J. Rimmer, Ancient musical instruments of Western Asia in the British Museum, London 1969.

410. F. Eller meier, Beitrag zur Fruhgeschichte altorient alischer Saiteninstrumente, in: Archaologie und-dAltes testament. Festschrift fur kurt Galling, Herausgegeben von A. kuschke und E.kustsche, Tubingen 1970, S. 75ff.

411. Subhi Anwar Rashid, Das Auftreten der Laute und die Bergvolker Vorderasiens, in Hundert Jahre Berliner Gesell schaft fur Anthropologie, Ethnologie und Vrgeschichte, 2. Teil, Berlin 1970, s. 207-219. Subhi Anwar rashid, Umdatierung einiges terra kotta reliefs mit Lautendarste llung,in: Baghdader Mitteilungen, Bd. 6, 1973, S. 87ff.

٤١٢ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم، بيروت ١٩٧٠ ، الالات الموسيقية في العصور الاسلاميه ص ٧٦ - ٩٤، بغداد ١٩٧٥ . ص٤٧ -٧٤ . الموسيقى، فصل في كتاب حضارة العراق، تأليف نخبة من الباحثين العراقيين، بغداد ١٩٨٤، ص ٨٤٥ -٨٩٠ .

413. D. Callan and A. D. Kilmer, The Lute in Ancient Mesopotamia, in: The British Museum Year Book 4. Music and Civilization, London 198, s. 13-23. A. D.Kilmer, Artikel (Laute) A Philalogiskh, in: Reallexikan der Assyriologie und vorderasiatischen Archaologie, Berlin/New York 1983, Bd. 6, Siebente/achte Lieferung, S.512-517.

414. W. Satuder, Zur Fruhgeschichte der Laute, in Festschrift H. Osthoff, Tutzing 1961, s. 15ff.

415. W. Stauder, Die Harfen und Leiern Vorderasiens in Babylanischer und assyrischer Zeit, Frankfurt a. M. 1961, S. 32. W. Stauder, Sumerisch- babylonische Musik, in: Die Musik un Geschichte und Gegenwart, Bd. 12, 1962, sp. 1742 f. W. Stauder, Alte Musik instrumente in ihrer vieltausendjahrigen Ent wick lung und Geschichte, Verlag Klindhardt und Biermann, Braunschweig 1973, s. 8f.

416. C. Sachs, the History of Musical Instruments, S. 83.

٤١٧ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم، ص ٧٨ ـ٨٦ .

418. Subhi Anwar Rashid, Buchbesprechung zu W. Stauder, Die Harfen und Leiern Vorder asiens in babylonischer und assyrischer Zeit, in: Berliner Jahrbuch fur Vor- und Fruhgeschichte 7, 1967, s. 355-359.

419. Subhi Anwar Rashid, Das Auftreten der Laute und die Berg bolher Barderasiens, in: Hundert Jahre Berliner Gesellschaft fur Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, 2. Teil: Fachwissen schaftliche Beitrage, Berlin 1970, S. 207-219.

420. E. D. Van Buren, The flowing vase and the God with Streams, Berlin 1933, Fig. 20, 29.

421. R. M. Baehmer, Die Entwicklung der Glyptik wahrend der Akkad-Zeit, Berlin 1965, p. 88ff., pl. xii, Nr. 497, pl. XLIII, Nr. 507.

٤٢٢ ـ انظر الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم، ص ٥٦ ـ٦٧ والدراسة الالمانيه الوارده في الهامش رقم ٤١٩

423. Kathlen Schliesinger, The Precursors of the Violin Family, 1917, p. 491.

٤٢٤ ـ الاب اغناطيوس عبده خليفه اليسوعي، مختار من كتاب اللهو والملاهي لابن خرداذبة ، ص٧

٤٢٥ ـ الاب اغناطيوس عبده خليفه اليسوعي، نفس المصدر، ص ١٩ . هذا وان النص الذي اورده المسعودي عن ابن خرداذبه والذي اعاده عباس العزاوي في الصفحه ٩٦ من كتابه الموسيقى العراقيه في عهد المغول والتركمان، يختلف عن النص اعلاه .

426. H. G. Farmer, Studies in Oriental musical Instruments, I, London 1931, p. 93.

٤٢٧ ـ طه باقر، مقدمه في تاريخ الحضارات القديمة، الجزء الثاني، الطبعة الثانيه، بغداد ١٩٥٦ ـ ١٣٧٥هـ، ص٥٠٩ .

٤٢٨ ـ الطبري، الجزء الاول، ص ١٨٥ . فارمر، تاريخ الموسيقى العربيه، ص ١١، ١٢ .

٤٢٩ ـ عباس العزاوي المحامي، المصدر السابق، ص٨٣ .

٤٣٠ ـ فارمر، المصدر السابق، ص ٦١و٦٩و٩٠ .

٤٣١ ـ الدساتين مفردها دستان وهي كلمة فارسيه وقد عرفها مجمع اللغة العربية بانها(موضع عنق الاصبع على الوتر) انظر الدكتور حسين علي محفوظ، قاموس الموسيقى العربيـة، بغداد ١٩٧٥، ص ٣٥١. اما صفي الدين الارموي فقد عرف الدساتين بقوله: «والدساتين هي علامات توضع على سواعد الالات ذوات الاوتار ليستدل بها على مخارج نغم معلومه في اماكن مخصوصة ليستعان بها على التاليف الملائم» انظر : صفي الدين عبد المؤمن بن يوسف ابن فاخر الارموي البغدادي، الرساله الشرفيه في النسب التاليفية، شرح وتحقيق الحاج هاشم الرجب، سلسلة كتب التراث ١١٩، دار الرشيد للنشر

١٩٨٢، ص ١٤١ . وفي الوقت الحاضر نشاهد الدساتين في الكيتار وفي الطنبور (الساز، البزق) .

432 . H. Hickmann, Op. Cit. 14, 32, 68, 100, 132, 176.

٤٣٣ - الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبه، مراجعة وتصدير دكتور محمود احمد الحفني، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ص ٤٩٨ الخ . . .

٤٣٤ - رسالة الكندي في اللحون والنغم، تحقيق زكريا يوسف، بغداد ١٩٦٥، ص١١ .

٤٣٥ - ابو منصور الحسين بن زيله، الكافي في الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، دار القلم، القاهرة ١٩٦٤، ص ٧٢الخ . . .

٤٣٦ - صفي الدين عبد المؤمن بن يوسف ابن فاخر الارموي البغدادي، الرساله الشرفيه في النسب الشرفيه، شرح وتحقيق الحاج هاشم الرجب، سلسلة كتب التراث ١١٩، دار الرشيد للنشر ١٩٨٢ . صفي الدين عبد المؤمن الارموي البغدادي، كتاب الادوار، شرح وتحقيق الحاج هاشم محمد الرجب، سلسلة كتب التراث ١٩٢، دار الرشيد للنشر ١٩٨٠، ص ٤٥ الخ . . .

٤٣٧ - الحسن بن احمد بن علي الكاتب، كمال ادب الغناء، تحقيق زكريا يوسف، مجلة المورد، العدد الثاني ١٣٩٣هـ - ١٩٧٣، ص١٢١الخ . . .

438. Rutten, in RAA 9,1933, jp.222, pl. 79, 10.

Dussaud, in: RAAM 59, 1931, p. 5,8,Fig.8.

R. Opificius, Das Oltababylonische

Terakottarelief, Berlin 1961, p. 162,

Nr. 588. M.t. Barrelet, Figurines et reliefs en terre cuite de la Mesopotamie antique, paris 1968, p. 391, Nr. 772, pl. 75. Strammenger, Funf Jahrtausende Mesopotamien, 1962, Taf. 143.

439. Subk. Anwar Rashid, Mesepotamien. Musik geschichte in Bildern, Leipzig 1984, S. 117, Abb. 105.

440. H. Hickmann, Agypten. Musikgeschichte in Bildern, s. 70, 130, Abb. 99,100.

441. Ch. Ziegler, Die Terrakotten von warka, Berlin 1962, s. 108, pl. 29 Nr. 398.

٤٤٢ - صيانات محمود حمدي، تاريخ آلة العود وصناعته ودوره في الحضارات الشرقيه والغربيه، دار الفكر العربي، الطبعة الاولى، القاهرة ١٩٧٨، ص١٦ .

٤٤٣ - سعيد عزت ، التذوق الموسيقي ، دائرة معارف موسيقية ، الطبعة الاولى ١٩٥٨ ، ص ١٥٥ .

٤٤٤ - دكتور محمود احمد الحفني، علم الالات الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١، ص٧٣ .

445. H. Hickmann, Vorder asien und Agypten in musikalischen Austausch, in: Zeitschrift der Morgen landischen Gesellschaft, Bd. 111, 1962, p. 32f. 35. H. Hickmann, Musik im Austausch der Volker, in: Musica 13, 1959, p. 689 ff. H. Hickmann, Agxptische Musik, in: Die Musik in Geschischte und Gegen wart, Bd. I, 1949-51, p. 94. H. Hickmann, Artikel (Laute) in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 8, 1960, sp. 345. H. Hickmann, Agypten, Musikgeschichte in Bildern, p. 16,28, 34,42.

446. C. Sachs, Die Musikinstrumente des alten Agypten, Berlin 1921, p. 56. C. Sachs, The History of Musical instruments, New York, 1940, p. 102. C.Sachs, The Rise of Music in the Ancient World, East and

West, New yOrk 1943.

447. W. Stauder, Die Harfen und Leiem Vorderasiens in Baby lonischer Un Assyrischer Zeit, Frank furt a. M. 1961, p. 32. W. Stauder, Zur Fruhgeschichte der Laute, in: H. Osthaff Festscyrift, Tutzingen 1961, p. 25. W. Stauder, Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer, in: Orientalische Musik, Handbuch der Orientalistik, Leiden/koln 1970,p.197.

448. M. Duchesmep Guillemin, La Musique en Egypt et en Mesopotamie Anciennes, in: Encyclopedie de la pleiade, paris 1960, P. 355, Histoir de la Musique I.

449. B. Aign, Die Geschischte der Muskiinstrumente des Agaischen Raumes bis um 700 vor Christusx Frankfurt a. M. 1963, p. 150.

450. R. Bragard/F. J. De Hen, Musikinstrumente aus zwei Jahrtausenden, Folge I: Vor- geschicht, Alter Orient, Griechenland und Rom, Stuttgart 1967, P. 14.

451. F. Behn, Musikleben im Altertum und fruhen Mittelatter, Stuttgart, 1954, p. 38.

452. G. Reese, Music in the Middle Ages, London 1965, p. 7.

453. H. G. Farmer, the Music of ancient Egypte, in: The New Oxford History of Music I, Ancient and Oriental Music, London 1966, p. 273.

٤٥٤ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، «دراسة آثاريه مقارنة لتاريخ الالات الموسيقية في مصر والعـراق القديم» في مجلة سومر ، المجلد ٣٣ لسنة ١٩٧٧ ، ص ١٠ ، ١١ .

٤٥٥ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، الالات الموسيقية في العصور الاسلاميه، ص ١١١ -١١٣ .

٤٥٦ ـ الدكتور صبحي انور رشيد ، نفس المصدر، ص ١١٣ .

٤٥٧ ـ الدكتور صبحي انور رشيد ، نفس المصدر ص ١١٤ .

458. Grohmann, Arabien, Kulturgeschichte des Alten Orients, Munchen 1963, p. 227, pl. XVIII, I.

459. H. Derenbourg, Nouvelles Etudes sur l'epigraphie du Yemen, Nr. 9, p.10f.,

٤٦٠ ـ انظر الهامش رقم ٤٢٣ .

461. M. Wegner, Griechenland. Musikgeschichte in Bildern, S. 106, Abb. 67.

462. M. Wegner, ibid. 106.

463. M. Wegner, ibid. 106.

464. G. Fleischhauer, Etrurien und Rom. Musikgeschichte in Bildern, Leipzig, 1964, S. 18, Abb. 55, 75-78. fr. Beh, Die Laute insAltertum und fruhen Mittelater, zeitschrift fur Musikwissen schatr I, 1918, S. 89 ff.; H. J. W. Tillyard, Instrumental Music in the Roman Age, Journal of Hellenal of Hellenic Studies 27, 1907, S. 162 ff., C. Sachs, The History of musical Instruments, New York 1940, P. 135 ff.

465. G. Fleischhauer, Etrurien Und Rom, Abb.77,78.

466. H. Husmann, Grundlagen der antiken und Orientalischen Musikkultur, Berlin 1961, S. 98; c.Sachs, Teallexikon der Musikinstrumente, Hildesheim 1964, S. 238; H. G. farmer, The Music of Islam, in: The New Oxford History of Music I. Ancient and Oriental Music, p. 464.

٤٦٧ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، الالات الموسيقية في العصور الاسلاميه، ص ١١٨ ، ١١٩ . صيانات

محمود حمدي، المصدر السابق، ص٦٨ .

٤٦٨ - فؤاد سفر، سملة من بدرة ، مجلة سومر المجلد ٢٧ لسنة ١٩٧١، ص١٥ -٢٤ . وانظر كذلك الدكتور صبحي انور رشيد، دراسة نقديه لمسلة من بدره، مجلة سومر، المجلد ٣١ لسنة ١٩٧٥، ص٣٩-٥٤ .

٤٦٩ - الدكتور صبحي انور رشيد، دراسة نقديه لمسلة من بدرة، مجلة سومر، المجلد ٣١ لسنة ١٩٧٥، ص ٤٨ .

٤٧٠ - انظر صور هذه المسلة السومريه في مقال فؤاد سفر المذكور في الهامش رقم ٤٦٨ وانظر الرسوم التخطيطية لنفس الاثر في مقال الدكتور صبحي انور رشيد المذكورين في الهامش رقم ٤٦٩ .

471. Subhi Anwar Rashid, Zur Datierung der mesopotamischen Trommeln und Becken, in: Zeitschrift fur Assyriologie und Vorderasia tische Archaologie, Bd. 61, I., Halb- band, 1971, S. 101, Abb. 12,13.

٤٧٢ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الفن في العراق القديم، الجزء الاول ، فن الاختام الاسطوانية، بيروت ١٩٦٩، ص ٤٩ صورة رقم ٣٤ لوحة (١٠) .

٤٧٣ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم، بيروت ١٩٧٠، ص ١٠٤ -١٠٧ صورة رقم ٢٩، ٣٠، ٦١ .

٤٧٤ - الدكتور صبحي انور رشيد، نفس المصدر، ص ١٩١ صورة رقم ٨٩ .

٤٧٥ - الدكتور صبحي انور رشيد، نفس المصدر ، ص ١٩٢ شكل (٦٨) .

476. W. Stauder, in MGG 12, 1965, sp. 1744.

477. F. Ben, Op. Cit. p.28.

478. J. Blades, Percussion Instruments and their History, London 1970, 1974, pl. 53.

٤٧٩ - احمد تيمور باشا، الموسيقى والغناء عند العرب، لجنة نشر المؤلفات التيموريه، الطبعة الاولى ١٩٦٣، ص٨ .

٤٨٠ - المسعودي، مروج الذهب ، ج٨، ص٨٨ . فارمر، دائرة المعارف الاسلاميه، م ٩، ص٢٤٥ الخ . .

٤٨١ - فارمر، دائرة المعارف الاسلاميه، م٩ ، ص ٢٤٥ .

٤٨٢ - عباس العزاوي، الموسيقى العراقية في عهد المغول والتركمان، ص ٨٢ .

483. W. Stauder, In MGG 12, 1965, sp. 1740.

484. H. Hartmann, MSK, p. 41.3.

485. M.T. Barrelet, Op. cit. p. 238.

٤٨٦ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم، ص ١٤٠و١٤١ شكل رقم (٥٢) .

487. H. Hartmann, MSK, P. 41; W. Stauder, MGG 12, 1965, sp. 1770.

488. A. Parrot, Assur, p. 306. H. de Genauillac, Fuilles de Tello II, p. 56 ff.

489. H. Hickmann, Vorderasien und Agypten im Musikalischen Austausch, in ZDMG, Bd. 111, 1962, p.32.

490. H. Hickmann, Agypten. Musikgeschichte in Bildern, P.38, 108.

491. F. Behn, Musikleben in Altertum und fruhen mittelater, p. 55,pl.33 Nr. 76,77.

492. B. Bayer, The material relics of Music in ancient Palestine and its Environs, p. 14-16.

493. F. Behn, op. cit. p. 67, Fig. 91; iv. Stauder, in MGG 12, 1965, sp. 1743, Fig. 8, 1747. E. Akurgal, Die Kunst der Hethiter, Munchen 1961, Fig. 142.

494. M Wegner, Griechenland. Musikgeschichte in Bildern, p. 52.

495. M. wegner, Ibid. p. 52.

496. G. Fleischhauer, Etrurien und Rom. Musikgeschichte in Bildern, P. 18.

٤٩٧ ـ الاغاني للاصفهاني، ج٤، ص١٧٠ . فارمر، دائرة المعارف الاسلاميه، المجلد ٩، العدد ٧ ، ص ٢٤٥ .

٤٩٨ ـ فارمر ، دائرة المعارف الاسلاميه ، المجلد ٩ ، العدد ٧ ، ص ٢٤٥ .

٤٩٩ ـ فارمر ، نفس المصدر ، ص ٢٤٥ .

٥٠٠ ـ الاغاني ، ج٢ ، ص ١٧٤ . فارمر ، تاريخ الموسيقى العربيه، ص ٦١ .

٥٠١ ـ فارمر ، دائرة المعارف الاسلاميه، المجلد ٩ ، العدد ٧ ، ص ٢٤٥ .

٥٠٢ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم ، ص ٥٧ و ٥٨ ، شكل رقم (٢٧) .

503. F. W. Galpin, MS, p. 8, pl. Viii,2.

504. M. Wegner, MAO, p. 26.

505. H. Hartmann, MSK, p. 16,29.

٥٠٦ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم، ص ١٩٣ ، ١٩٤ ، شكل رقم (٦٩) .

506. R. Hamann, Geschichte der Kunst, II, P. 384, Fig. 413.

508. Subhi Anwar Rashid, Zur Datierung der mesopotamischen Trommeln und Becken, in: Zeitschrift fur Assyriologie und Vorderasiatische Archaologie, Bd. 61, 1. Halbband, 1971, S. 89-105.

509. H. Hickmann, Vorderasien und Agypten in Musikalischen Austausch, in: ZDMO, Vd. 111, 1962, S. 32.

510. Y. Hickmann, Agypten, Musikgeschichte in Bildern, S. 106, Fig. 70; behn, op. cit. 31, Nr. 71.

٥١١ ـ ورد تعريف (النقارات) في كتاب الدكتور حسين علي محفوظ في الصفحة ١٢٥ بالصيغة التاليه : « طبول ذات وجه احد مصنوعة من فخار اونحاس على هيئة الطاسة يشدون على فوهتها رقاً والعمل يكون على اثنتين منها احداهما يضرب عليها الدم والاخرى التك » . .

٥١٢ ـ سعيد عزت ، المصدر السابق ، ص ٥٨ ، الدكتور محمود احمد الحفني ، المصدر السابق ص ٢٩ علماً بان الحفني لم يذكر كعادته المرجع الذي اخذ منه المعلومات .

513. H. Hartmann, MSK, p. 91.

٥١٤ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم، ص ٦٤٢ ـ صورة رقم (٦٠) .

٥١٥ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، نفس المصدر، ص ٢٣١ ، صورة رقم (١١١) .
٥١٦ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، دور بلاد مابين النهرين في صناعة الالات الموسيقية ، مجلة آفاق عربية ، العدد ٩ مايس ١٩٨٤ ، ص ١٠١ .
٥١٧ ـ الدكتور صبحي انور رشيد ، الالات الموسيقية في العصور الاسلاميه ، بغداد ١٩٧٥ ، ص ٢٦٦ .
518. Scheherazade Qassim Hassam, Les Instruments de Musique en Irak et leur role dans la Societe traditio nnell, paris 1980, 29, 220.
٥١٩ ـ الدكتور حسين علي محفوظ ، قاموس الموسيقى العربية، ص ١١٥ .
520. Subhi Anwar Rashid, Zur Datierung der mesopotamischen trommeln und Becken, in: Zeitschrift fur Assyriologie und vorderasiatische Archaologie, Bd. 61, 1. Halbband 1971, S. 89-105.
521. R. D. Barnett, Iraq XXII, 1960, p. 172ff.
٥٢٢ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم ، ص ١٠٨ ـ ١١٠ ، صورة رقم (٣٢) .
٥٢٣ ـ الدكتور صبحي انور رشيد ، نفس المصدر ، ص ١٩٥ ، صورة رقم (٨٦) .
٥٢٤ ـ الدكتور صبحي انور رشيد ، نفس المصدر ، ص ١٩٦ ، صورة رقم (٧٥ و ٩٠) .
525. Subhi Anwar Rashid, Mesopotamien, Musikgeschichte in Bildern, Abb. 196.
526. J. Rimmer, Ancient musical Instruments of Western Asia in the British Museum, London 1969, pl. XXXIII,b.
527. J. Rimmer, ibid. pl XXI apd.
528. H. Hickmann, ZDMG, Bd. 111, 1962, P. 27.
529. H. Hickmann, Agypten. Musikgeschichte in Bildern, P. 164.
530. B. Bayer, The material relics of Music in ancient Palestine and its Environs, p.6.
531. B. Bayer, Ibid. p.7.
532. J. Rimmer, Op. Cit,p. 47.
533. M. Wegner, Griechenland. Musikgeschichte in Bildern, p. 60, 129 Abb. 32, 33.
534. G. Fleischhauer, Etrurier und Rom. Musikgeschichte in Bildern, Bd. II, Lieferung 5, 1964, p. 14, 76,78, 82, 84, 86, 96, 122, 153, 158, 161, 162, 166,
535. G. Fleischhauer, Ibid. p. 18.
536. G. Flesihhauer, Ibid. Abb. 39,41,45,47,53,
537. W. Stauder, Alte Musikinstrumente, Braunschweig 1973, S. 42.
538. W. Stauder, Ibid., S. 409, 165 Abb. 242-246.
539. E. Mackay, Report on the Excavation of the (A) Cemetery at Kish, Mesopotamia (Kish 1), P. 39, pl. 111, 1,2, pl. XVII, 2,3,5,6,. Graves No.2, 16, 80, 87, 92,93, 104, 105, 107, 128. E. Mackay, A Sumerian Palace and the (A) Cemetery at Kish, Mesopotamia (Kish 11), p. 160 f. pl. xxxix,6, pl. lzi12-4,10,11
540. E. Mackay, Kish 11, P. 122f. pl. xxxv.1 xxxv1, 6.
٥٤١ ـ الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقيه في العراق القديم، ص ٣٦ و٣٧ شكل رقم (١٢) وصورة رقم (٢٢) .

542. C.L. Woolley, ur Excavations 11, p. 126 f. Fig. 21.

543. L. Legrain, Ur Excavations 111: Archaic Seal Impressions, pl. 20, 21 Nr. 384; woolley, UE11, pl. 193 Nr.21.

٥٤٤ ـ الدكتور صبحي انور رشيد ، المصدر السابق، ص٦٥ ، ٩٦، صورة رقم (٢٣) .

545. W. Stauder, Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer, in: Orientalische Musik,s 183.

546. H. Hickmann, Agypten. Musikgeschichte in Bildern, S. 18.

547. H. Hickmann, Ibid Abb. 63, 64; w. Stauder, Alte Musikinstrumente, p.18, Abb. 25a, b.

٥٤٨ ـ الدكتور صبحي انور رشيد ، المصدر السابق ، ص ٦٠ شكل ٢٧ ، صورة رقم ١٤ ، ١٥ .

٥٥٠ ـ الدكتور صبحي انور رشيد ، المصدر السابق، ص ٩٦ ، صورة رقم (٢٤) .

551. E. Akurgal, Die Kunst der Hethiter, pl. 12.

552. H. Hickmann, op. cit. Abb. 63, 64, w. stauder, Atle Musikinstrumente, p. 19, Abb. 25 a,b.

553. M. Wegner, Griechenland. Musikgeschichte in Bildern, p. 17, 110; G. Fleischhauer, Etrurien und Rjom, p. 18, 88, 90, 161, Abb. 49, 50.

554. C. Sachs, the History of musical instruments, p. 70.

555. F. W. Galpin, Op. Cit. p. 8,10,56,77,pl.11,viii,x.

556. W. Stauder, MSBA, p. 183.

557. J. Rimmer Op. cit. pl. xix,xx.

558. H. Frankfort, The Art andArchitecture of the ancient Orient, p. 92, pl. ! 4a.

559. J. Rimmer, Ancient musical Instruments of Western Asia in the British Museum, p. 39; H. Seyrig, Syria xx, 1939, p. 183-188,pl.xxvi.

560 Subhi Anwar Rashid, Mesopotamien. Musikgeschichte in Bilder, Abb. 132; Galpin, Op. cit. p. 11,12,pl.111,8.

561. J. Rimmer, Ibid. pl. xvii, xviii.

562. E. Klengel- Brandt, Reise in das alte Babylon, Fig. 49.

٥٦٣ ـ فؤاد سفر ومحمد علي مصطفى ، الحضر مدينة الشمس ، بغدد ١٩٧٤ ، صورة رقم (١٦٦) .

٥٦٤ ـ فؤاد سفر ومحمد علي مصطفى، نفس المصدر ، ص ١٧٣ ، صورة رقم (١٦٦) ، ١٣ ، حضر ، ٤٢٤ ورقمه في سجل المتحف العراقي هو ٧٣١٠٨ ـ م ع

565. H. Hickmann, Agyptn, 104 Abb. 65, 66.

566. p. Calmeyer, Artikel (Gbocke) in: Reallexikon der Assyriologic und Vorderasiatische Archaologie, Bd. 3, sechste Lieerung, Berlin 1962, S. 427ff.

٥٦٧ ـ الدكتور حسين علي محفوظ، قاموس الموسيقى العربيه ، ص٧٦ .

568. Subhi Anwar Rashid, Mesopotamien, Abb. 97-100.

569. Subhi Anwar Rashid., Ibid Abb. 101-102.

٥٧٠ ـ الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق وشـرح غطاس عبـد الملك خشبه ، القـاهرة ١٩٦٧ ، ص ٤٩٤ .

٥٧١ ـ الفارابي ، نفس المصدر ، ص ٤٩٦ .

٥٧٢ ـ الفارابي ، نفس المصدر ، ص ٧٧١ ـ ٨٠٠ .

٥٧٣ ـ الدكتور حسين علي محفوظ ، قاموس الموسيقى العربية ، ص ١٢٤ .

574 Wolley, Ur Excavations ii, p. 258 ff. Fig. 68.

575. J. Rimmer, p. 35, 36, Fig.9; A. Spycket, La musique Instrumentale Mesopotamienne, in: Journal des Savants, 1972, p. 172; Galpin, op. Cit. p. 17, 94, pl. 17,3.

576. Subhi Anwar Rashid, Mesoptamien, Abb. 14.

٥٧٧ ـ الدكتور صبحي انور رشيد ، تاريخ الفن في العراق القديم ، الجزء الاول من الاختام الاسطوانيه ، بيروت ١٥٦٩ ، ص ٤٩ لوحة ١١ رقم (٣٥) . الدكتور صبحي انور رشيد ، تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم ، ص ٦٠ ، ٦١ ، صورة رقم (٢١) .

578. J. Rimmer, Op. Cit. p.19 (BM. 102417).

579. E. Mc Cown and R. C Haines, Nippur i, pl. 128, Nr. 5.

580. M.E.L.Mallowan, Nimrud and its Remains, Vol. I, p. 199,Nr.14.

وانظر كذلك الدكتور صبحي انور رشيد ، تاريخ الالات الموسيقيه في العراق القديم ، ص ١٩٨ رقم (٦) شكل ٧١ .

٥٨١ ـ الدكتور صبحي انور رشيد ، نفس المصدر ، ص ٢١٤ .

582. L. Manniche, Ancient Egyptian Musical Instruments, Munchner agyptologische Studien, Heft 34, Munchen/Berlin 1975, p.12ff.

583. L.Manniche, Ibid. p. 14ff.; H.Hickmann, Agypten, P.18, 26,28,76,86,90,90,94,118,132,140,142,146,174ff. Abb. 1,5,55,79,85.

٥٨٤ ـ الدكتور محمود احمد الحفني ، علم الالات الموسيقية ، ص٩٤ .

585. F.Behn. Musikleben im Altertum und Fruhen Mittelater, p.1 ff.

٥٨٦ ـ الدكتور حسين علي محفوظ ، المصدر السابق ، ص ١٢٠ .

٥٨٧ ـ الفارابي ، الموسيقى الكبير ، ص ٧٩٥ ـ ٨٠٠ .

588. J. Rimmer, Op. Cit. 35.

589. A. Parrot, Assur, P. 307,Fig. 387.

590. W. Andrae, Farbige Keramik aus Assur.

591. C. J. Gadd, the stone of Assyria, p. 194, pl. 42.

592. R. Koldewey, Das wiedererstehende Babylon, p. 276, Fig. 222.

593. Ch. Ziegler, Op. Cit. pl. 29, Nr. 395, 396.

594. Subhi Anwar Rashid, Mesopotamien, Abb. 160-171.

٥٩٥ ـ الدكتور حسين علي محفوظ ، قاموس الموسيقى العربية ، ص ٣٦٣ .

596. W. Stauder, Alte Musikinstrument, p.11.

597. W. Stauder, Die Musik der Sumer, Babylonier und Assyrer, in Handbuch der Orien talistik, p. 203.

598. W. Stauder, Ibid. 200.

599. H. Hickmann, Agypten. Musikgeschichte in Bildern, P. 34, Abb. 11, 13, 38,39,61,81,83

600. B. Bayer, Op. cit. p.20-23,Nr.165.

601. F. Behn, Op. cit. 55, Fig. 76.

602. W. Stauder, Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer, p.203.

603. M. Wegner, Griechenland, p6ff. G. Fleischhauer, Etrurien und Rom, p.10ff.

604. H. G. Farmer, Islam, p.104, Abb. 97.

٦٠٥ ـ الفارابي ، الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبه ، ص ٧٨٧ ، هامش رقم ٣ .

٦٠٦ ـ الفارابي ، نفس المصدر ، ص ٧٧٩ ، هامش رقم ١ .

٦٠٧ ـ الدكتور حسين علي محفوظ ، قاموس الموسيقى العربيه ، ص ٧٢ ـ ٧٣ . علماً بان كلمة الشعيبيه قد وردت في هذا القاموس دون مقابل او مرادف او شرح . كما لاحظنا ان هذا القاموس قد استعمل كلمة (المصفار) كمقابل لكلمة (بانزپايب) الانكليزيه ونرى ان الاصوب هو استعمال كلمة الشعيبيه او الجناح .

608. Ch. Xiegler, Op. cit. p. 180, Anm. 181.

609. Ch. Ziegler, Ibid. p. 180.

610. A. Parrot, Assur, P. 307. Fig. 388. Barrelet, Op. cit. p. 318, pp. Lvi, Nr. 588.

611. Subhi Anwar Rashid, Mesopatamien, Abb. 161-165.

612. Subhi Anwar Rashid, Ibid. Abb. 192.

613. H. Hickmann, Agypten, p.110.

614. B. Bayer, Op. cit. p.23.

615. M. Wegner, Griechenland, p.124.

٦١٦ ـ سعيد عزت ، المرجع السابق ، ص ١٢٧ .

617. Fadhil A. Ali, Blowing the Harn for official annauncement, in Sumer, bol. xx,1964,p.68.

٦١٨ ـ الدكتور صبحي انور رشيد ، تاريخ الفن في العراق القديم ، فن الاختام الاسطوانيه ، بيروت ١٩٦٩ ، ص١٣ ـ ١٤ .

٦١٩ ـ الكتاب المقدس ، بيروت ١٩٦١ ، سفر دانيال ، الاصحاح الثالث ، ص ٨٥٩ ـ ٨٦٠ .

620. A. Parrot, Assur, p. 308,Fig.389.

621. H. Hickmann, Agypten, p. 34.

622. B. Bayer, Op. Cit. p. 16.

623. W. Stauder, Sumerisch- Babylonische Musik, in: die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 12, sp. 1745f. Abb. 7.

624. M. Wegner, op. cit. jp.10 ff. Abb. 50, 51.

625. G. Fleischhauer, Op. Cit. p. 10ff. Abb. 15,16,18,19,25,31-33,59.

٦٢٦ ـ سعيد عزت ، المصدر السابق ، ص١٢٧ ـ ١٢٨ .

٦٢٧ ـ الدكتور محمود احمد الحفني ، المصدر السابق ، ص١٢٨ .

628. N. Merpert and R. Munchajev, Excavations at Yarim Tepe 1970 Second Preliminary Report, Sumer Vol. XXVII, 1971, p. 16-17,pl.v. Archeologia 36, 1970,p.89.

629. Pritchard, Ancient Near East in Pictures, 1954, Fig. 194.

630. H. J. Nissen, in Baghdader Mitteilungen 5, 1970, p. 101-191, Fig, 37a.

631. C. Engel, Music of the Most Ancient Nations, pp. 75ff.

632. Subhi Anwar Rashid, Mesopatamien Abb. 97-100.

633. Subhi AnwarRashid, Mesopotamien, Abb. 192,194.

٦٣٤ ـ الدكتور صبحي انور رشيد ، الالات الموسيقية في العصور الاسلاميه ، ص ٢٨٩ ـ٢٩٣ .

635. J. Rimmer, op. cit. p29, fig. 7;H. Frankfort, Sculpture of the Third millenium B. C. From Tell Asmar and Khafajah, Chicago 1936, pl. 110 c(chicago, Oriental Institute Museum, A. 9273).

٦٣٦ ـ صبحي انور رشيد ، تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم ، ص ١٩٩ ، صورة رقم ٩٢، ٩٣ .

637. H. Hickmann, Agypten, p. 74, Fig. 43.

638. H. Hickman, Ibid. 122, Abb. 89,90.

639. H. Hickmann, Ibid. p. 120, Abb. 88.

٦٤٠ ـ سعيد عزت ، المصدر السابق ، ص ١٣٣ . الدكتور محمود احمد الحفني ، المصدر السابق ، ص ١٢٣ صورة رقم (١١٦) .

641. H. Hickmann, op. Cit. p.74.

642. H. Hickmann, Op. cit. p. 74.

643. H. Hickmann, vorderasien und Agupten in musikalischen Austausch, in: ZDAG 111, 1962, p. 36.

644. w. Stauder, Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer, p. 209.

645. B. Bayer, op. cit. p.16.

646. B. Bayer, op. cit. p.17.

647. J. Rimmer, op. cit. p. 29,pl. viiib.

648, J. Rimmer, op. cit. pl. viiic.

649. Subhi Anwar Rashid, Mesopotamia
len, p.m186, Abb. 33.

650. J. Rimmer, p 14f. pl. ii.

651. W. Stauder, Die Harfen and Leiem der Sumerer, p.22 ff.

٦٥٢ ـ الدكتور حسين علي محفوظ ، قاموس الموسيقى العربية ، ص ٣٦٠ .

٦٥٣ ـ الدكتور صبحي انور رشيد ، تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم ، ص ٥٤ ـ ٥٥ ، صورة رقم ١٤ ، ١٥ وشكل رقم ٢٧ .

٦٥٤ ـ وضع مجمع اللغة العربية التعريف التالي . «الشمسية ـ فتحة مقرعة في الوجه مشغولة بالسن او الخشب» انظر الدكتور حسين علي محفوظ ، قاموس الموسيقى العربية ، ص ٣٥١ .

٦٥٥ ـ الدكتور صبحي انور رشيد ، المصدر السابق ، ص ٥٠ ـ ٥١ ، صورة رقم ١٢ ، ١٣ وشكل رقم ٢٣ .

٦٥٦ ـ الرسالة الشرفيه في النسب التأليفية ، لصفي الدين عبد المؤمن بن يوسف ابن فاخر الارموي البغدادي ، شرح وتحقيق الحاج هاشم الرجب ، سلسلة كتب التراث ١١٩ ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ ، ص١٤١ .

٦٥٧ ـ كتاب النغم ليحيى بن علي بن يحيى المنجم ، عني بتحقيقه والتعليق عليه محمد بهجة الاثري ، مطبوعات المجمع العلمي العراقي ، بغداد ١٣٦٩هـ ـ ١٩٥٠م ، هامش رقم (١) في ص ٢ .

٦٥٨ ـ المحامي عباس العزاوي ، الموسيقى العراقية في عهد المغول والتركمان ، بغداد ١٣٧٠هـ ـ ١٩٥١م ، كتاب الملاهي واسمائها لابي طالب المفضل بن سلمة ، ص٨٥ .

660. H. Hickmann, Agypten, Abb. 9, 39, 61, 26, 101.

661. Subhi Anwar Rashid, Mesopotamien, Musikgeschichte in Bildern, Leipzig 1984, p. 117, Abb. 105.

662. Dussaud, RAAM 59, 1931; Rutten, RAA9, 1935, p. 222, pl. 79; Parrot, Assur, 1961, Fig. 380; Opificius, 1961, p. 162 Nr. 588; Eva Strommenger, Funf Jahrtausende Mesopotamien, Munchen 1962, pl. 143; Barrelet, Figurines et Reliefs en Terre Cute de la Mesopotamie antique, 1968; constanze Schmidt-Cjolinet Die Musikinstrumente in der Kunst des Atlen Orients, Bonn 1981, Abb.57.

663. Subhi Anwar Rnwar Rashid, Umdatierung einiger Terralaotareliefs mit Lautendarstellung, in: Baghdader Mitteilungen Bd. 6, 1973, p. 93, pl. 37,4.

664. Subhi Anwar Rashid, Mesopotamien, Musikgeschichte in Bildern, Leipwig 1984, P. 117, Abb. 105.

٦٦٥ ـ طه باقر ، مقدمه في تاريخ الحضارات القديمة ، الجزء الثاني ، الطبعة الثانيه ، بغداد ١٩٥٦م ـ ١٣٧٥هـ ، ص ٣٨٩ ، ٣٩٨

666. A. D. Kilmer. The cult song with music from ancient Ugarit: Another inter pretation, in: Revue d'Assyriologie 68,1974, pp. 69 ff. A. D. Kilmer, Sounds from Silence. RECENT Discoveries in Ancient Near Eastern Music, Berkeley 1976, pp. 12ff.

667. E. Laroche, Documents en langue hourrite provenant de Ras Shamra. II. Textes hourrites en cumeiformes syliabiqes. Ugaritica v, Paris 1968, pp. 462.

E. Laroche, Etudes hourrites: Natation Musicale, Revve d'Assyrioogie 67, 1973, pp. 124-129.

668. H. G. Guterbock, Musical Notation in Ugarit, Revue d'Assyriologie 64, 1970, pp. 45-52.

D. Whistan, Music from Ancient Ugarit, revue d'Assyriologie 63, 1974, pp. 125-128. Marcelle duchesne-Guillemin, Les Problemes de la Notation hourrite, Revue d'ASSYRIOLOGIE 69, 1975, PP. 159-173. H. J. Thiel, Der Text und die Noten folgen des Musiktextes aus ugarit, in: studi Micenei ed Egeo- Anatolici, Fascicolo xviii, Roma 1977, pp. 109-136.

وانظر كذلك دراسات البروفسورة كيلمر الواردة في الهامش رقم ٦٦٦ .

669. A. D. Kilmer, Sounds from Silence, Recent discoveries in Ancient Near Eastern Music, p.12.

670. S. Langdon, Babylonian and Hebrew Musical Terms, in: Jour al of the Royal Asiatic Society, 1921, part 11- April, pp170-191.

٦٧١ - فارمر ، تاريخ الموسيقى العربية، ترجمة حسين نصار . والترجمة الثانيه لنفس الكتاب من قبل جرجيس فتح الله المحامي ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ص ٣٣ ، ٣٤ .

672. A. Sendrey, Musik in Alt- Israel, pp. 248 ff.

273. H. Hartmn, Die Musik der sumerischen kultur, Frank furt a . M. 1960.

674. W. Stauder, Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer, in: Orientalische Muski, Hand buch der Orientalistik, Leiden/kaln 1970, p.220 ff. Hartmann, op. cit. p. 184 ff.

675. W. Stauder, Ibid. p. 226f. Hartmann, op. cit. 184ff.

676. W. stauder, jop. cit. p. 224.

677. H. Hartmann, MSk, 184 ff.

٦٧٨ - الدكتور فوزي رشيد ، آفاق عربية ، العدد ٣ تشرين الثاني ١٩٧٧ ، ص ٨٢ .

679. H. Hartmann, MSK, 185, 245ff.

٦٨٠ - الدكتور فوزي رشيد ، آفاق عربية ، العدد ٣ تشرين الثاني ١٩٧٧ ، ص٨٢ .

681. H. Hartmann, MSK. 185-191.

682. H. Hartmann, MSK, 185f.

683. H. Hart mann, MSK, 186

684. H. Hartmann, MSK. 187, Anm. 2.

٩٨٥ - الدكتور فوزي رشيد ، مجلة آفاق عربية ، العدد ٣ تشرين الثاني ١٩٧٧ ، ص ٨٢ ، ٨٣ .

686. H. Hartmann, MSK, 188.

687. H. Hartmann, MSK 129FF.

688. Hartmann, MSK 197ff.

689. A. Falkenstein/von SODEN, SAHG, Nr.9.

690. H. Hartmann, MSK, 201-203.

691. H. Hartmann, MSK, 201ff.

692. S. Langdon, in: UPBS X,4,p.279 Ann.2.

693. H. Hartmann, MSK, 212 ff.

694. H. Hartmann, MSK, 213.

695. H. Hartmann, MSK 216 ff.

696. H. Hartmann, MSK 245.

697. E. Ebeling, Keilschrifttexte aus Assur religiosen Inhalts, Leipwig 1919, Nr. 158.

٦٩٨ ـ الدكتور فوزي رشيد ، مجلة آفاق عربيه ، العدد ٣ تشرين الثاني ١٩٧٧ ، ص ٨٤ .

٦٩٩ ـ الدكتور فوزي رشيد ، نفس المصدر ، ص ٨١ ، ٨٢ .

٧٠٠ ـ الدكتور فوزي رشيد، مجلة الف باء ، السنة الرابعة عشر ، ١٩٨٢ .

٧٠١ ـ صموئيل كريمر ، من الواح سومر، ترجمة طه باقر ، بغداد / القاهرة ، ص ٣٦٣ ـ ٣٦٦ .

٧٠٢ ـ صموئيل كريمر ، نفس المصدر ، ص ٣٦٤ ـ ٣٦٦ .

المؤلف في سطور

من اهل الاعظمية ببغداد ومن مواليد سنة ١٩٢٨ .

اعماله :

عمل مديراً لمعهد الدراسات النغمية العراقي .

ومديراً للمركز الدولي لدراسات الموسيقى التقليدية/بغداد .

ومديراً للمتحف العراقي .

ورئيساً للجنة الدراسات التاريخية في المجمع العربي للموسيقى التابع لجامعة الدول العربية .

حالياً باحث متقاعد ويتمتع بعضوية اللجان الموسيقية التاليه :

عضو اللجنة الوطنية العراقية للموسيقى .

عضو الهيئة الدولية لدراسة الاثار الموسيقية التابعة للمجلس الدولي للموسيقى .

عضو الهيئة العلمية القطرية للمركز الدولي لدراسات الموسيقى التقليدية .

عضو رابطة النقد الموسيقي في العراق .

مؤلفاته :

١ ـ تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم ، بيروت ١٩٧٠ .

٢ ـ الالات الموسيقية في العصور الاسلامية ، بغداد ١٩٧٥ .

٣ ـ الالات الموسيقية في معرض المجمع العربي للموسيقى ، بغداد ١٩٨٢ .

٤ ـ بلاد مابين النهرين ، تاريخ الموسيقى في صور (باللغة الالمانية ، لايبزك ١٩٨٤ وصدرت ترجمته الى اللغة اليابانية في طوكيو سنة ١٩٨٥ .

٥ ـ مجموعة عديدة من الدراسات والبحوث المنشورة باللغتين العربية والالمانية .

محتويات الكتاب

القسم الرابع

الفهرست

رقم الايداع ٣١٤ في المكتبة الوطنية ببغداد لسنة ١٩٨٨

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة